Cristian Tudor POPESCU

FILMUL SURD ÎN ROMÂNIA MUTĂ

Politică şi propagandă
în filmul românesc de ficţiune
(1912-1989)

CINEMA

POLIROM

© 2011 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislație cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Secvență din filmul *Străinul* (regia Mihai Iacob, 1964)

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

POPESCU, CRISTIAN TUDOR

Filmul surd în România mută: politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989) / Cristian Tudor Popescu – Iași: Polirom, 2011

Bibliogr.

Index

ISBN print: 978-973-46-2364-8
ISBN ePub: 978-973-46-2406-5
ISBN PDF: 978-973-46-2407-2

791.43(498)

Printed in ROMANIA

Cristian Tudor POPESCU

FILMUL SURD ÎN ROMÂNIA MUTĂ

Politică şi propagandă
în filmul românesc de ficţiune
(1912-1989)

POLIROM
2011

CRISTIAN TUDOR POPESCU (n. 1956, Bucureşti), absolvent al Facultăţii de Automatizări şi Calculatoare din Bucureşti, este scriitor şi gazetar, unul dintre cei mai prestigioşi din România de după 1989. Este senior editor al cotidianului *Gândul*, filmolog, doctor în cinematografie al Universităţii Naţionale de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale", unde susţine un curs de Tehnici de manipulare şi propagandă în cinematografie şi televiziune. A debutat ca prozator SF. Cărţi publicate: *Planetarium* (Albatros, 1987, Premiul Congresului European de SF, Montpellier); *Vremea mânzului sec* (ediţia I, Cartea Românească, 1991; ediţia a II-a, Polirom, 1998); *Imperiul oglinzilor strâmbe* (Societatea „Adevărul", 1993, antologie SF); *Copiii fiarei* (ediţia I, Du Style, 1997; ediţia a II-a, Polirom, 1998); *Timp mort* (Polirom, 1998); *Omohom* (Polirom, 2000); *România-abţibild* (Polirom, 2000); *Un cadavru umplut cu ziare* (Polirom, 2001); *Nobelul românesc* (Polirom, 2002); *Sportul minţii* (Humanitas, 2004); *Libertatea urii* (Polirom, 2004); *Trigrama Shakespeare. Ficţiuni speculative* (Corint, 2005); *Luxul morţii* (Polirom, 2007); *Cuvinte rare* (Polirom, 2009).

Mulţumiri

Această lucrare a beneficiat de sprijinul generos al prof. univ. dr. Manuela Cernat, al prof. univ. dr. Anca Mitran, directorul Arhivei Naţionale de Film, al directorului BCU Cluj, prof. univ. dr. Doru Radosav, al Oanei Predescu, studentă în anul III la Facultatea de Istorie a Universităţii Bucureşti, al cineastului Cristian Nema.

Ea nu ar fi putut fi realizată aşa cum este fără ajutorul doamnei Roxana Lazăr şi al fiului meu, Tudor Dinu Popescu.

Argument

Scopul lucrării de față este analiza raporturilor dintre filmul românesc de ficțiune și propaganda politică în perioada 1912-1989. Pentru a trasa cadrul de discuție, într-un prim capitol se va formula o definiție a conceptului de propagandă. Apoi vor fi trecute în revistă, cronologic, intersecțiile dintre propagandă și cinematograf din primele decenii ale secolului XX, cu accent pe cinematograful de ficțiune. Prezentarea evoluției cinematografului sovietic de propagandă între anii 1918 și 1953 se impune întrucât, prin căderea României sub dominația URSS începând cu anul 1944, cinematografia românească va fi puternic marcată de modelul sovietic.

Cinematograful de propagandă din România comunistă va fi analizat din perspectiva evoluțiilor pe fiecare dintre cele patru decenii de dictatură în relație cu evenimentele politice interne și internaționale. Apoi, prin identificarea și descrierea temelor propagandistice cu cele mai mari frecvențe de utilizare. În sfârșit, prin studiile de caz ale celor mai semnificative filme cu caracter propagandistic. Nu face obiectul lucrării de față analiza valorică a acestor filme din punct de vedere artistic – considerentele estetice vor fi luate în discuție numai în relație cu propaganda.

Nu face, de asemenea, obiectul acestei lucrări prezentarea negocierilor cu cenzura, care au dus la forma finală a peliculei prezentate publicului și accesibilă astăzi la Arhiva Națională de Filme – este analizat produsul cinematografic ca atare, pe care cineaștii în cauză și l-au asumat punându-și numele pe generic. Pe cale de consecință, nu vor conta declarații actuale, menite să circumstanțieze realizarea peliculei. Filmele vor depune mărturie despre ele însele.

Finalmente, vom încerca să formulăm câteva concluzii în ce privește contribuția filmului românesc de ficțiune la fixarea în conștientul și subconștientul colectiv, în aproape jumătatea de veac totalitară, a formelor de minciună pe care s-a bazat comunismul și care își fac simțite efectele până astăzi.

I. Propaganda

Originile propagandei sunt situate adânc în preistorie. Universul omului primitiv era, până la un moment dat, omogen. Soarele nu era mai important decât copacul, nici ploaia decât tigrul cu colți-sabie, iar ființa umană însăși se percepea pe sine ca parte neprivilegiată a naturii, căutând umăr la umăr cu porcul-spinos rădăcini comestibile. A venit însă ziua când un hominid sau mai mulți au ales ceva din universul înconjurător, simțind nevoia să-i atribuie o condiție supranaturală, de principiu născător, ordonator și diriguitor al întregii lumi. Putea fi soarele, putea fi pământul, strămoșul, vântul, ursul, un copac enorm, un lac de munte, o pasăre sau, mai rafinat, un idol cioplit. Universul a încetat să mai fie omogen, s-a debalansat.

În ciuda asocierii aproape automate cu politica, originile propagandei sunt anterioare politicii și foarte apropiate de cele ale religiei. Începând să creadă, să venereze ceva supramaterial, omul primitiv a dorit și să transmită altora această credință, ba chiar s-o impună, dacă întâmpină rezistență. Firește, ne putem imagina la începuturi un singur individ cu Dumnezeul său personal de obsidian uns cu seu, dar homo religiosus poartă în el înclinația de a împărți credința cu alții. De aici încep propaganda, manipularea, persuasiunea, căci măciuca nu mai poate rezolva totul, ca în celelalte situații pur materiale.

Deci, nu întâmplător, religia, cea catolică, dă numele propagandei și îl pune în circulație prin înființarea, în 1622,

ca reacţie la ereziile protestante, a Congregaţiei de Propaganda Fide[1], pentru propagarea religiei catolice în întreaga lume. Firește că propagandă – atât religioasă, cât şi politică sau socială – se mai făcuse *avant la lettre* de-a lungul secolelor. Confucianismul, budismul, Talmudul, Noul Testament, Coranul pot fi considerate exemple de propagandă. În sens larg, al propagării sistematice de idei, scrierile filosofilor stoici şi ale adepţilor lui Epicur sau tratatele politice ale lui Platon şi Aristotel sunt propagandă[2]. Dar strategii catolici sunt primii care o definesc ca mod formal de operare şi îi dau anvergură mondială.

Aidoma religiei care a botezat-o, propaganda suferă de catholită[3], setea de universal (*katholikos* – universal, în greceşte). Reclama la o bere, la orice bere, sugerează o întreagă ţară, chiar planeta, năpădită de inşi cu sticla respectivă la gură, plescăind satisfăcuţi. O reclamă la detergent tinde, ca funcţie obiectiv ideală, s-o convingă pe gospodină nu numai că fără, să zicem, Zăpadin Gel rufele ei vor fi o mizerie, dar şi viaţa ei n-ar mai avea cine ştie ce sens. Nu bei Coca-Cola, atunci nu numai că ratezi o experienţă gustativă sublimă, dar nu eşti om, eşti extraterestru. Dacă nu îl votezi pe Escudoi, nu numai că va ieşi preşedinte Escutrei, dar de România se va alege praful. Adică ceea ce cu milenii în urmă însemna să-ţi treci pe frunte, dimineaţa, gheara de urs, împreună cu fiii Marii Ursoaice, s-o săruţi şi s-o pui la loc în punguţa de la brâu pentru ca lumea să se ţină încă o zi, să reziste entropiei universale.

În afară de *catolică*, universalistă, propaganda este şi *totalitară*. Marile totalitarisme – fascismul, nazismul,

1. Robert Cole (ed.), *International Encyclopedia of Propaganda*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1998, p. 607.
2. *Ibidem*, p. 606.
3. Constantin Noica, *Şase maladii ale spiritului contemporan*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 32.

comunismul – au folosit propaganda ca pe o superarmă, fapt care ocultează *natura totalitară a propagandei înseşi*, indiferent de utilizator. În propagandă, orice relativizare este interzisă, orice acceptare raţională a unei alternative, de asemenea. Opusul, concurentul, rivalul temei de propagandă este fie ignorat, fie denigrat sau demonizat. Adolf Hitler: „Ce s-ar spune despre un afiş menit să laude un săpun şi care ar arăta în acelaşi timp că şi alte săpunuri sunt bune? Lumea ar clătina pur şi simplu din cap. Totuşi, exact aşa au stat lucrurile cu reclama noastră politică. Scopul propagandei nu este, de exemplu, să dozeze dreptatea diverselor partide, ci să o sublinieze exclusiv pe cea a partidului pe care îl reprezintă. Ea nu trebuie să caute adevărul în mod obiectiv, dacă acesta este favorabil celorlalţi, şi nici să-l prezinte maselor sub pretextul unei echităţi doctrinare, ci să-l urmărească exclusiv pe cel care îi este favorabil"[1].

Propaganda comunistă nu va accepta sub nici o formă că are şi capitalismul părţile lui bune. Dacă mănânci un alt iaurt în afară de Activia, existenţa ta devine demnă de pana unui Cioran. Se poate menţiona şi o remarcabilă excepţie care confirmă regula: „Carlsberg, *probably* the best beer in the world". Acest „probably", care într-o lume publicitară a absolutului totalitar relativizează surprinzător, realizează un efect de superioritate absolută mai puternic decât simplul „the best".

Secundum non datur poate fi deviza stăpânilor tărâmului propagandei.

Propaganda este *sistematică*, ceea ce înseamnă că este repetată identic, puternic şi regulat de un număr considerabil de ori. Un singur discurs, un singur film, clip sau un singur slogan difuzat o singură dată, un articol publicat într-o revistă de mic tiraj nu înseamnă propagandă. Propaganda trebuie să fie regulat repetitivă pentru că *se adresează masei*,

1. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Editura Pacifica, Bucureşti, 1993, p. 125.

nu individului. Pentru un ins dotat cu reguli ale gândirii raţionale, repetarea unei afirmaţii este nedumeritoare – am înţeles ce vrei să spui, nu e nevoie să repeţi –, încă o repetare capătă un caracter jignitor – mă crezi idiot?! – şi încă una duce la respingerea *de plano* a afirmaţiei în cauză de către respectivul ins raţional, care va considera că repetarea vizează impunerea unui fals. În cazul masei însă, lucrurile se schimbă. Este mai uşor să sugestionezi o colectivitate decât un individ, cum observa Gustave Le Bon[1]. Masa poate fi bine aproximată prin *individul mediu standard* (IMS), personaj care prezintă o anumită lene de a gândi; repetările unei formule îl fac s-o achiziţioneze până la urmă prin mecanismul numit de I.V. Stalin în cuvântările sale *kak izvestno* – „după cum se ştie". Cantitatea trece în calitate. Numărul devine adevăr.

Mai există un mecanism. Propaganda e gândită în aşa fel încât să fie *greu de evitat*. Ea mizează şi pe faptul că, prin repetiţie cu o frecvenţă suficient de mare, poate nimeri pe momente emoţionale ale zilei unui om. Să ne imaginăm că un muncitor german de la sfârşitul anilor '20 nu prea bagă în seamă propaganda hitleristă. Dar chiar după ce i s-a comunicat sec că e şomer, îl aude pe Adolf Hitler promiţând locuri de muncă pentru toţi. În stări de vibraţie emoţională, pozitivă sau negativă, individul are o acuitate perceptivă crescută, se deschide, simte enorm şi vede monstruos. Aidoma unui glonţ care l-a prins cu capul deasupra tranşeei, mesajul propagandistic l-a nimerit. Acelaşi mecanism funcţionează în cazul unui român constipat, care, ducându-se spre toaletă cu faţa schimonosită, vede pe ecran un alt chip schimonosit sub care scrie „Petre Gheorghe, 41 ani, 25 de minute în medie pierdute zilnic la toaletă", după care ţâşneşte în prim-plan laxativul minune. Repetiţia face să

1. Gustave Le Bon, *Psihologia maselor*, Editura Antet XX Press, Bucureşti, 2005, p. 11.

crească probabilitatea atingerii ţintei într-un moment propice. Omul nu e la fel de vulnerabil la propagandă tot timpul.

Odată luată în posesie, ideea primită va fi apărată cu strășnicie de IMS, împotriva oricăror argumente, ca şi cum ar fi a lui. Ea, împreună cu altele, achiziţionate la fel, îi creează IMS-ului convingerea că gândeşte, că *nu poate fi prostit.* Că el este cel lucid printre ameţiţi.

Cunosc o singură opinie diferită în ceea ce priveşte adresarea către masă a propagandei. Ea a fost enunţată de V.I. Lenin, care prelua o idee a lui G. Plehanov. Lenin definea propaganda ca fiind comunicarea multor idei unui număr mic de oameni, în vreme ce *agitaţia* însemna comunicarea unui număr mic de idei unui număr mare de oameni. Propagandiştii lucrau deci asupra elitei de partid şi a intelectualităţii, în vreme ce agitatorii mobilizau masele. Împreună realizau ceea ce s-a numit *agit-prop*, controlul total asupra comunicării ideologice[1].

Putem formula în acest moment o definiţie a propagandei cu un grad ridicat de acceptabilitate. *Propagandă înseamnă orice operaţiune sistematică menită să influenţeze opinia masei şi să determine finalmente atitudini/acţiuni în avantajul sau dezavantajul unei persoane sau al unui grup.* Precizarea „şi să determine finalmente atitudini/acţiuni" diferenţiază propaganda de artă. Actul artistic nu mizează pe o atitudine/acţiune ulterioară a receptorului; se urmăreşte crearea unei stări emoţionale, meditative, de veselie sau tristeţe, deosebită de starea cotidiană a spectatorului, cititorului, ascultătorului. Acesta plăteşte pentru stare, o „consumă" şi din ea poate rămâne în fiinţa respectivului spectator un reziduu activ ani de zile. Sau nu. Arta se poate situa sub semnul secolelor sau chiar al mileniului, propaganda fiind legată de o conjunctură politică, economică,

1. Robert Cole (ed.), *op. cit.*, p. 17.

socială, nu depăşeşte niciodată câteva decenii. Arta este un scop în sine, propaganda este un mijloc.

În aceeaşi arie de semnificaţie cu propaganda se situează conceptul de ***manipulare***. Scopul este acelaşi ca în cazul propagandei, modalitatea diferă. Manipularea nu este declarată, aşa cum este propaganda, ea presupune aducerea receptorului în starea disponibilă pentru atitudinile/acţiunile urmărite, fără ca acesta să conştientizeze, păstrând convingerea că a ajuns la respectivele concluzii prin gândire proprie. În plus, manipularea poate fi proiectată pentru a influenţa un număr mic de persoane sau chiar una singură, în vreme ce propaganda se adresează masei.

Pentru că manipularea poate fi considerată propagandă mascată, şi din considerente de eficienţă terminologică, vom folosi în lucrarea de faţă cu precădere termenul ***propagandă***.

Propaganda înseamnă imagine. Firește, există un nemăsurabil volum de propagandă prin cuvinte, sloganuri, propoziţii-ancoră, etichete. ***Dar aceasta are eficienţă maximă dacă aduce în mintea receptorilor imagini.*** O frază ca „Statura politică a domnului prim-ministru Adrian Năstase s-a diminuat considerabil fără ca dânsul să observe acest lucru" nu aduce nici un pixel de imagine în „ochiul minţii" ascultătorului. În schimb, „Adriane, nici nu ştii cât de mic începi să fii!" creează pe loc o imagine puternică, legată de înălţimea de aproape 2 metri a respectivului politician. Limbajul propagandistului performant trebuie să fie de o maximă ***vizualitate***, întrucât IMS „judecă" mult mai lesne în imagini decât în cuvinte.

„Proletari din toate ţările, uniţi-vă!" – imagine dinamică; „Vă promit sânge, sudoare, lacrimi şi, poate, victorie!" – imagine senzitivă; „Deutschland über alles!" – imagine înalt atmosferică; „Ich bin ein Berliner!" – imagine identificatoare; „Nu ne vindem ţara!" – imagine enormă, ţara pe tarabă, tranşată.

II. Propaganda şi cinematograful

Dată fiind natura fundamental imagistică a propagandei, întâlnirea dintre ea şi cinematograful abia născut era inevitabilă. Ba chiar se poate spune, aşa cum observa Alejandro Armengol[1], că propaganda a salvat cinematograful. La sfârşitul anului 1897, în vârstă de abia doi ani, copilul cinema se sufoca. Publicul se plictisise de „vederile" de circa un minut cu tematică repetitivă, stagnante în raport cu primele filme Lumière: sosiri de trenuri prin gări, activităţi din viaţa cotidiană, travellinguri peisajere. În plus, numeroase incendii soldate cu victime, care porniseră de la aparatele de proiecţie, îi descurajau pe proprietarii de săli să programeze filme. Conflictele juridice de proporţii între principalii producători întregeau o privelişte dezolantă. Cinematograful părea tot mai mult o modă repede trecătoare.

Izbucnirea războiului hispano-american pentru controlul Cubei a fost, în 1898, o adevărată mană cerească. Primele filme au fost turnate în Statele Unite chiar înaintea declanşării ostilităţilor: imagini ale cavaleriei şi marinei americane făcând manevre, menite să alimenteze atitudinea combativă a populaţiei, în condiţiile neintervenţionismului susţinut de preşedintele McKinley. Apoi, explozia cuirasatului *Maine* în rada portului Havana a determinat compania Biograph să-şi trimită operatorii la faţa locului. Câteva zile după

1. Jean-Pierre Bertin-Maghit (ed.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2008, p. 14.

explozie, imaginile epavei pe jumătate scufundate şi munca scafandrilor în căutarea victimelor erau proiectate în SUA. Ele vor înclina balanţa în favoarea intrării Americii în război[1].

Operatorii Biograph au filmat şi secvenţe cu refugiaţi cubanezi, arătaţi ca o mulţime pasivă şi terorizată de puterea colonială spaniolă. Operatorii concurenţi, ai lui Thomas Edison, au făcut şi ei acelaşi lucru. O adevărată canonadă propagandistică vizuală s-a declanşat asupra americanilor. Odată cu izbucnirea conflictului, pe lângă imaginile documentare reale, s-a trecut la utilizarea pe scară largă a celor trucate. Nu exista nici o imagine a lui *Maine* dinaintea catastrofei, totuşi ecranul s-a umplut cu nave de război botezate astfel. Georges Méliès, asul trucajului, realiza nu mai puţin de patru filme pe tema *Maine* în studiourile sale. Un american, Stuart Blackton, şi un britanic, Albert Smith, fabrică, imediat după declanşarea războiului, un film de 90 de secunde intitulat *Doborârea drapelului spaniol*. Locaţia, aleasă fără jenă, acoperişul clădirii firmei lor, American Vitagraph din New York. Efectul acestui fals, care marchează începutul *propagandei negre*[2] în cinema, a fost fulminant. Trucajul vizual folosit a făcut apoi epocă în cinema: steagurile filmate erau mici, dar păreau mari proiectate pe ecran. Câteva luni mai târziu, Blackton şi Smith, lipsiţi de scrupule, fac un remake, intitulat *Ridicarea drapelului american pe castelul Morro*, fortăreaţa simbol care străjuia intrarea în portul Havana. De astă dată, contrafacerea era şi mai grosolană: „Castelul Morro" nu era decât o pictură pe carton în faţa căreia fâlfâia bucăţica de cârpă. Şi totuşi, imaginea a făcut furori în America[3].

---

1. *Ibidem*, p. 15.
2. *Propaganda neagră* presupune înşelarea receptorului prin declararea unei alte surse decât cea reală pentru o informaţie. *Propaganda gri* se face fără identificarea precisă a sursei. *Propaganda albă* utilizează surse reale – Robert Cole (ed.), *op. cit.*, p. 75.
3. Jean-Pierre Bertin-Maghit (ed.), *op. cit.*, p. 21.

III. Propaganda şi filmul de ficţiune

În deceniul 1900-1910, odată cu cristalizarea conceptului de film de ficţiune, cu actori, scenariu, decoruri, modalitatea documentarului „înscenat" cu intenţia de a păcăli publicul cade în desuetudine. Între spectator şi film se stabileşte un *contract de ficţiune*, de natura celui pe care îl acceptă spectatorul de teatru, dar nu atât de solicitant. Spectatorul de film îşi suspendă voluntar incredulitatea, asimilând convenţia cu care laureatul Nobel pentru fizică Niels Bohr, la ieşirea din sala de cinema, potrivit unei anecdote care circula printre fizicieni, nu se putea împăca:

> Ca un om să fie împuşcat în piept şi glonţul să se oprească într-o Biblie, este posibil. Ca acelaşi să se prăbuşească apoi într-o prăpastie, agăţându-se în ultima clipă de un jnepeniş, iarăşi e posibil, deşi cu probabilitate redusă. Faptul că bidiviul rămas sus îi aruncă lasoul cu dinţii chiar când se rupe jnepenişul depinde de prea multe probabilităţi condiţionate, apropiate de zero, dar, mă rog... Dar să se afle concomitent pe acolo şi un operator care să filmeze totul, asta e imposibil!

Totuşi, după ani de „reconstructed news", tendinţa de a lua ficţiunea de pe ecran drept realitate documentară dispare greu.

Este una dintre explicaţiile succesului ieşit din comun al primului lungmetraj de propagandă din istorie, *Naşterea*

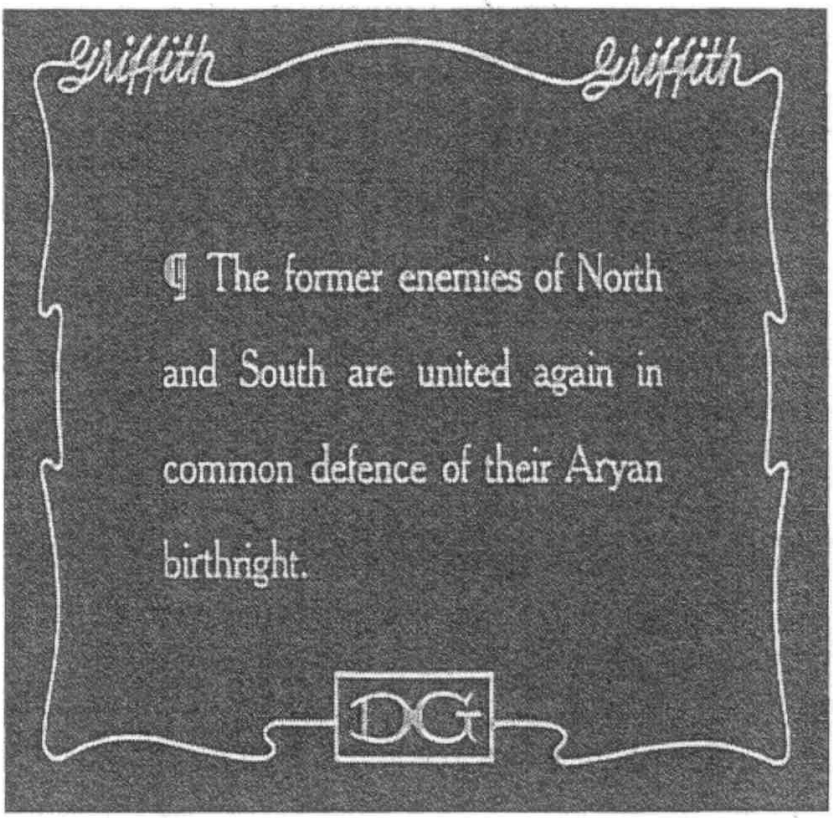
unei naţiuni, de D.W. Griffith (1915), dacă nu punem la socoteală *Independenţa României* (1912). Fiu al unui fost ofiţer sudist în războiul Nord contra Sud, Griffith era un nostalgic al cauzei statelor Confederaţiei. El nu a realizat acest prim blockbuster al cinematografului în urma unei comenzi politice, chiar dacă preşedintele Woodrow Wilson a apreciat filmul în astfel de termeni: „E ca şi cum ai scrie istorie cu lumina. Singurul meu regret e că totul este atât de teribil de adevărat"[1]. Ţinta lui Griffith a fost succesul artistic şi comercial. Din acest punct de vedere, situaţia lui e diferită de cea a marilor propagandişti ai cinemaului de mai târziu, S.M. Eisenstein şi Leni Riefenstahl, angajaţi în promovarea ideologiilor de stat comunistă şi nazistă. Ceea ce nu înseamnă că, pe lângă reuşitele şi inovaţiile pur cinematografice, care au făcut din *Naşterea unei naţiuni* o piatră de hotar în istoria celei de-a şaptea arte, Griffith nu foloseşte în mod intuitiv metode ale propagandei vizuale şi textuale care, teoretizate ulterior, vor umple tomuri.

Primul principiu pe care îl aplică Griffith este totalitarismul propagandistic. Toţi negrii care apar în film sunt „negri", nişte animale de pradă înzestrate cu cele mai rele vicii omeneşti, groteşti şi cruzi, trufaşi şi laşi. Singurele excepţii, numite *faithful souls* (suflete credincioase), sunt o pereche de servitori negri cu frica lui Dumnezeu şi a stăpânului, care adoră să rămână sclavi ai omenosului Cameron. Parlamentarii negri sunt prezentaţi ca o ciurdă de antropoizi, incapabili să desfăşoare o activitate la nivel superior, preocupaţi să bea, să se îndoape şi să-şi expună labele, după ce s-au descălţat, pe pupitrul de deputat. Asistăm la o adevărată demonizare a rasei negre, care culminează cu linşarea autorului unei tentative de viol în urma căreia fata albă moare – killerii Ku Klux Klan fac dreptate. Poate doar *Evreul etern*, filmul de propagandă antisemită realizat de

1. *Cinema Year by Year 1894-2005*, DK Publishing, Londra, 2005, p. 113.

germanul Fritz Hippler în 1940, în care evreii sunt comparați cu șobolanii și se sugerează „Soluția Finală", a mai atins un asemenea nivel de propagandă rasistă.

Griffith nazist *avant la lettre*? Din păcate răspunsul este da. Când fugarii împreună cu sudistul de bine Cameron ajung în coliba a doi veterani ai armatei Nordului, explicația afișată pe ecran sună așa: „The former enemies of North and South are united again in common defence of their Aryan birthright". Deci, dincolo de apartenența politică, albii se unesc pentru a-și apăra dreptul ca *arieni* prin naștere – joncțiunea cu termenii și concepția ideologului nazist A. Rosenberg nu poate fi escamotată din admirație pentru artistul Griffith. Căsătoriile dintre albi și negri sunt prezentate ca un atentat la puritatea rasei albe, capul răutăților este un mulatru, mulți dintre „negri" sunt interpretați de albi vopsiți – răul cel mare, spune Griffith, este „înnegrirea" albilor („jidovirea", în limbajul propagandei naziste).



Griffith este un precursor şi pentru propaganda bolşevică. Renegatul Gus, urât, beţiv, agresiv, terorist în solda puterii negre, obsedat sexual de fata albă, este exact *chiaburul* care, importat din imagologia sovietică, va apărea în filme româneşti de propagandă comunistă din anii '50, ca *Răsună valea* sau *În sat la noi*.

Marele cineast american ştie că propaganda se face *în tuşe groase*, cu băgarea degetului în ochi pentru a pătrunde, aşa cum teoretiza Adolf Hitler, până la nivelul cel mai de jos al audienţei[1]. Mai întâi apare intertitlul: „Ziua alegerilor. Toţi negrii primesc buletine de vot, în vreme ce albii de seamă sunt izgoniţi din faţa urnei". Urmează imaginile: un alegător negru pune un buletin în urnă cu stânga şi, privind teatral hoţeşte în jur, mai pune unul cu dreapta, în vreme ce paznicul negru al urnei râde complice. Un alb onorabil, cu pălărie, mustaţă pe oală şi redingotă, cere un buletin de vot şi este respins cu brutalitate, gardistul negru lovindu-l cu patul puştii. Limpede şi pentru un oligofren, nu? În schimb, după ce Ku Klux Klan preia controlul statului Carolina de Sud, se organizează noi alegeri, cam aşa: negrii, vicleni şi vicioşi, ies din case ca să meargă la vot, dar dau cu ochii de klansmanii călări cu arma la picior – prin urmare, intră pâş-pâş la loc. Dl Griffith dă dovadă de o concepţie asupra democraţiei de te trec fiorii...

Cum spuneam, scopul lui D.W. Griffith nu este politic, ci comercial. Şi el este atins, cu asupra de măsură. *Naşterea unei naţiuni* face, deşi preţul biletului este urcat, în premieră, la 2 dolari, încasări fabuloase: aproape 10 milioane de dolari[2]. Dar şi efectele colaterale ale propagandismului brutal al filmului nu sunt mici: demonstraţii antirasiste, însumând zeci de mii de oameni, marchează proiecţiile

1. Adolf Hitler, *op. cit.*, p. 124.
2. *Cinema Year by Year 1894-2005*, ed. cit., p. 113.

filmului în marile orașe americane. Un negru, bănuit de violarea unei albe, este linșat, potrivit declarațiilor făptuitorilor, după modelul inspirațional din *Naşterea unei naţiuni*. Ku Klux Klan-ul, aflat în adormire de decenii, cunoaște, odată cu triumful filmului, o adevărată renaștere pe întreg teritoriul Americii. Tulburările rasiale majore care vor marca SUA în următoarele decenii sunt cauzate și de imaginile din *Naşterea unei naţiuni*.

Nu întâmplător, filmul a fost studiat la fotogramă de marii cineaști ruși ai anilor '20 însărcinați de partid cu propaganda bolșevică în cinema.

Primul război mondial aduce conștientizarea de către puterile beligerante a rolului de armă propagandistică și manipulatorie pe care îl poate juca cinematograful. Este primul război al imaginilor, primul conflict de mari proporții *mediatizat*. Se folosesc în scop propagandistic reportajul cinematografic, filmul de actualități, didactic, de ficțiune. În Franța, în primă instanță, autoritățile au interzis filmările în zonele de front. Apoi, marii producători ai momentului, Léon Gaumont și Charles Pathé, mânați de interese pur comerciale, intuind că imaginile de pe front se vor vinde foarte bine publicului, au reușit să forțeze crearea unei Secții Cinematografice a armatei, menită să satisfacă necesitățile de informare, propagandă internă și externă, precum și constituirea arhivelor vizuale ale războiului. În afara scurtmetrajelor care prezentau superioritatea și starea de spirit excelentă ale armatei franceze, cinematografiștii celor patru mari case de film ale Franței – Gaumont, Pathé, Eclair și Eclipse – au început să producă și demonizări ale dușmanului, dovezi ale „barbariei germane", imagini ale crimelor civile și monumentelor istorice distruse de armata Kaiserului. Era celebru un film dedicat catedralei din Reims, rămasă miraculos intactă după nenumărate bombardamente aeriene și de artilerie, care se încheia cu imaginea

catedralei profilată pe cer şi cuvintele: „N-or s-o poată sfărâma!"[1].

În 1917, apare un lungmetraj de propagandă, *Puterea militară a Franţei*, care cunoaşte un succes deosebit atât în ţară, cât şi în Statele Unite. Realizatorul lui, Henri Desfontaines, teoretiza astfel scriindu-i profesorului său André Antoine, cunoscut regizor de teatru:

> În acest moment, nu interesează cinematograful în general. [...] E vorba de susţinerea moralului, de evidenţierea responsabilităţilor, a crimelor germane... şi toate astea prin imagini pentru copii... Acum, propaganda se face şi trebuie să se facă cu cărţi poştale, nu cu opere de artă... Altfel, scopul, penetrarea claselor de oameni simpli, nu e atins[2].

E ceea ce va scrie câţiva ani mai târziu Adolf Hitler în *Mein Kampf*.

Şi armata germană şi-a creat, în 1917, o secţie cinematografică şi fotografică (Bild- und Filmamt, BUFA), care a realizat circa 300 de scurtmetraje de front. Încă din 1914, pionierul cinematografiei germane, Oskar Messter, prezenta actualităţi de război într-un jurnal săptămânal. Pentru uz intern, erau folosite imagini ale Kaiserului, treceri în revistă ale trupelor, prizonieri, armament capturat, fortăreţe inamice distruse. În străinătate, în special în ţările neutre, erau exportate filme în care se demonstra cât de corecţi şi umani sunt soldaţii germani în teritoriile ocupate, nu nişte barbari asasini, cum erau prezentaţi de propaganda duşmană. Foarte cunoscut era *Wir Barbaren* (1915), înfăţişând un soldat german care se străduieşte să salveze opere de artă dintr-un castel ocupat, imagine pusă la bătaie cu cele ale torţionarilor germani, răspândite în toată lumea de către Aliaţi[3].

---

1. Jean-Pierre Bertin-Maghit (ed.), *op. cit.*, pp. 31-32.
2. *Ibidem*, p. 34.
3. *Ibidem*, p. 36.

Cel care conceptualizează importanța și viitorul cin[e]tografului ca armă politico-militară este generalul Ludend[orff] în iulie 1917:

> Războiul a arătat că imaginea și filmul au o forță remarcabilă atunci când sunt utilizate ca mijloace de educare și ca instrumente de influență politică și militară. [...] Iată de ce este de urgentă necesitate ca industria germană de film să fie unificată, pentru a evita anihilarea – în numele independenței creative – unei arme de război[1].

Este începutul militarizării cinematografiei germane, concretizată în înființarea UFA câteva luni mai târziu (decembrie 1917). Universum Film Aktiengesellschaft, societate-mamut, cu participarea guvernului, Deutsche Bank și a marilor companii germano-prusace, își va extinde aria de influență în toată Europa de Vest, reușind, după război, să reziste invaziei filmelor americane. Va fi o moștenire cât se poate de utilă lui Joseph Goebbels.

Ca și Franța, Marea Britanie a interzis într-o primă fază filmările pe front. Până la sfârșitul anului 1915 se realizează doar câteva documentare notabile, *Ocupația germană în Louvainul istoric*, *Cu forțele britanice în Franța*, printre multele reportaje „de front" turnate pe pajiștile Angliei. La sfârșitul anului 1915, Ministerul de Război decide să utilizeze filmul ca mijloc de propagandă. În urma semnării unui parteneriat stat-privat cu principalele societăți producătoare din Anglia (Barker, British and Colonial, Gaumont, Juri's Topical, Kyneto), sunt trimiși câțiva operatori pe frontul francez, dar imaginile obținute sunt încă modeste, fiind situate mult în spatele liniei întâi[2].

Propaganda, din ce în ce mai utilizată de puterile combatante, provoacă schimbări majore în cinema. Un obiectiv

1. *Ibidem*, p. 37.
2. *Ibidem*, p. 38.

esențial, convingerea populației să finanțeze efortul de război prin cumpărarea de bonuri de tezaur ale Apărării Naționale, dă naștere unui film complex, *Pour la Victoire* (1916), în care sunt mixate documentarul, ficțiunea, desenul animat, postere, gravuri, discursuri oficiale. E limpede că realizatorii conștientizează deziderătul atingerii unor categorii cât mai largi de populație. Nemții recurg la mitologia națională (*Jung Siegfried*), la teama de invazie (*Der Heimat Schuken Gras*), amestec de documentar cu ficțiune (narează devastarea unui sat german de la frontiera estică de către trupele rusești), ba chiar și la comedie – *Rentner Kulikes Flug zur Front* (*Rentierul Kulikes zboară pe front*) are ca erou un rentier hapsân care nu vrea să bage un ban în obligațiuni de război. În vis, el se vede zburând cu avionul pe frontul din Franța. Deasupra teritoriilor devastate (sunt folosite filmări din avion), Kulikes e cuprins de groază și, recunoscător armatei germane care a menținut conflictul dincolo de Rin, când se trezește se duce să subscrie 5.000 de mărci[1].

Tot acum se impune metoda utilizării vedetelor ca transmițătoare de mesaj propagandistic. Cunoscuta actriță germană Henny Porten îndeamnă și ea, în scurtmetrajul *Hann, Hein und Henny*, la subscripția pentru împrumutul de război. După intrarea Americii în război, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Geraldine Farrar joacă în scurtmetraje care promovează obligațiunile Liberty Bonds.

Odată cu difuzarea filmului *L'aide des colonies à la France* (Henri Desfontaines, 1917) apare prima mare operațiune de contrapropagandă cinematografică, filmul francez fiind o ridicare în slăvi a contribuției africanilor din coloniile franceze la consolidarea armatei Franței. Negrii erau prezentați ca „Forța Neagră", capabilă să dea lovituri

1. *Ibidem*, pp. 39-40.

dure dușmanului. Însă imaginile acestea au fost reproiectate asupra Franței de contrapropaganda germană. Figurile soldaților africani erau însoțite de comentarii caustice privind pretenția Aliaților de a apăra civilizația europeană cu combatanți de culoare. Când trupele franceze au ocupat cursul Rinului, nemții au început să răspândească povești terifiante despre violurile și crimele comise de soldații Legiunii Străine. Această campanie de demonizare rasială a influențat pe termen lung opinia publică germană, pregătind-o pentru propaganda nazistă privind supremația rasei ariene în raport cu rasele „inferioare"[1].

Datorită cinematografului, fenomenul de contrapropagandă a fost posibil să apară și fără contribuția dușmanului. Discursul oficial al Franței îi prezenta pe germani ca agresori, în vreme ce francezii nu făceau decât să se apere. În presă era omniprezentă tema barbariei Fritzilor, Hunilor sau, cu termenul batjocoritor consacrat în timpul războiului franco-prusac din 1870, *les Boches*, „nemțălăilor". Dar imaginile prizonierilor germani – prezentate în jurnalele de actualități, firește, pentru a glorifica victoriile trupelor franceze – nu înfățișau niște monștri sângeroși, ca aceia pe care îi vehicula propaganda oficială. Aparatul de filmat nu mințea. Expresiile fețelor inamicilor, surprinse realist, sugerau cu totul altceva decât discursurile germanofobe: dușmanul e om ca și noi.

Un alt exemplu semnificativ de utilizare inversă a unui film de propagandă este *The Exploits of a German Submarine*, titlu sub care filmul creat de propaganda germană pentru a proslăvi eroismul echipajelor flotei submarine, capturate de Aliați, a fost difuzat în Franța, Marea Britanie și SUA. Minuțiozitatea germană cu care fuseseră filmate atacarea și scufundarea a 6 nave comerciale britanice, italiene și americane era comentată acum din off pe ecran: „crima, despre

1. *Ibidem*, p. 43.

ea însăşi, atentatul complezent, relatat îndelung şi cu cinism [...] mărturie a sălbăticiei foştilor noştri inamici..."[1].

O notă stranie a Ministerului francez de Interne, datând din 1913, interzice, „în scopul evitării incidentelor din sălile de spectacol", apariţia uniformelor germane pe scenele teatrelor şi pe ecranele cinematografelor. Aşa se face că în filmele de război franceze din 1914 şi 1915 soldaţii inamici nu se văd! Abia în ianuarie 1916, prin autorizaţie oficială, Henri Pouctal introduce în filmul *Alsace* imagini cu militari germani. După aceea, ecranul se umple de nemţi vandali, beţivani, violatori. Interesant este că propaganda germană nu este interesată atât de francezi, cât de ruşi: sunt evocate cinematografic masacrele comise de trupele ţarului, iar în *Das Tagebuch des Dr. Hart*, de Paul Leni, violenţele comise de cazaci împotriva populaţiei civile[2].

Până la începutul anului 1916, filmul de ficţiune european inspirat de război exaltă valorile civismului, onoarei, datoriei patriotice. În Franţa, cinematograful mitologizează războiul aşa cum o fac teatrul, literatura, presa scrisă. „Les notres" se năpustesc mereu cu elan asupra poziţiilor inamice, pe care le cuceresc, fără ca măcelurile produse cu acel prilej să fie înfăţişate pe ecran. Scopul propagandistic principal este menţinerea moralului populaţiei pentru a susţine efortul de război. Odată însă cu bătăliile tot mai sângeroase, cu numărul imens de morţi, care nu mai putea fi muşamalizat, adevăratele imagini ale războiului încep să-şi facă loc pe pânză, mai întâi în jurnalele de actualităţi, apoi în filmele de ficţiune.

Un efect impresionant asupra publicului şi cineaştilor europeni îl au filmele americane *Civilization* (1916) de Thomas H. Ince şi *Hearts of the World* (1918) de D.W. Griffith. E vorba de superproducţii realizate cu sprijinul statului, în

1. *Ibidem*, p. 50.
2. *Ibidem*, p. 55.

care mulțimile de figuranți sunt foarte bine conduse, filmarea scenelor de luptă dă o senzație acută de real, montajul asigură ritmul și suspansul care țin spectatorul cu sufletul la gură. Critica sesizează schimbarea majoră:

> Americanii sunt maeștri la punerea în scenă a mulțimilor, a bombardamentelor, a bătăliilor. Explozii de mine marine, ambulanțe care sar în aer, foametea, noroiul, nimic din ororile războiului nu e lăsat deoparte. Ritmul frenetic de montaj, 60 de imagini pe minut în anumite momente, urmărește să ne dea, și reușește, impresia de tumult, de cutremur și de ubicuitate (revista *Filma*).
>
> Ochiul e uimit de o succesiune de scene admirabil construite și de o realitate care te prinde. Știm bine că e imposibil sau, măcar, interzis de a turna pe front o bătălie atât de înverșunată ca aceea pe care ne-o arată filmul. Și totuși, iluzia e atât de puternică, încât ieși din sală complet bulversat (*Hebdo-Film*)[1].

Succesul acestor filme spectaculoase, care țineau spectatorii cu sufletul la gură, a produs schimbări majore în modul european de a face cinema, anunțând dominația postbelică a Hollywoodului asupra bătrânului continent. Nevoile propagandei de război au influențat însuși cinematograful. În urma unei comenzi a guvernului englez pentru realizarea unui film care să îndemne la intrarea Statelor Unite în război, D.W. Griffith se duce de câteva ori pe front ca să toarne secvențe documentare. Între timp însă, America intră în război (aprilie 1917), fapt care îl determină să schimbe scenariul. Toarnă totul la Los Angeles în opt săptămâni, montează într-o lună și distribuie *Hearts of the World* în martie 1918. Dincolo de procedeele pe care le consacrase în *The Birth of a Nation* și *Intolerance*, montajul paralel, suspansul și „salvarea în ultimul minut", ceea ce i-a

1. *Ibidem*, pp. 56-57.

impresionat adânc pe spectatorii francezi a fost înfățișarea violenței pe ecran. Cruzimea realistă e teribilă, imaginile trupurilor străpunse de baionete sunt greu de uitat. Efectele vizuale cât se poate de convingătoare captivează publicul, până într-atât încât severul critic Louis Delluc scrie:

> Ideea că facem și noi cinema de război e serios zdruncinată de această magnifică imagerie de o vigoare a simplității necunoscută la noi. Căci dacă sunt peisaje franțuzești, accesorii franțuzești, actori francezi în acest film, el este înainte de toate american. Minuțiozitatea, precizia, puterea sobră, adevărul, tactul cu care sunt alese detaliile, semnificația întregului fac din acest film o capodoperă a artei mute americane (*Paris Midi*)[1].

Începuturile influenței cinematografului asupra realității

New York, 12 octombrie 1896. Candidatul republican în alegerile prezidențiale William McKinley se adresează suporterilor săi din New York fără să părăsească locuința sa din Ohio, printr-un film realizat cu o cameră Biograph. Cinematograful este utilizat pentru prima dată ca mijloc de propagandă politică.

Washington, 5 august 1897. Primul film publicitar, *Admiral Cigarette*, produs de Thomas Edison.

Paris, 25 martie 1898. Polonezul Bolesław Matuszewski publică broșura intitulată *Une nouvelle source d'histoire*, în care apare în premieră ideea arhivării peliculelor pentru cercetătorii din viitor.

1898. Edward Hill Amet înscenează pentru Magniscope o *Bătălie navală în Cuba* în grădina casei sale. Machete de

1. *Ibidem*, p. 58.

nave se mișcă într-un heleșteu trecând drept Golful Santiago, coordonate prin dispozitive electrice sincronizate cu camerele de luat vederi. Publicul este în totalitate păcălit.

New York, 1 noiembrie 1899. Dickson și Cox realizează pentru Mutoscope și Biograph un reportaj autentic din războiul anglo-bur. Slogan la lansare: „Războiul din Africa privit din fotoliu!".

Lyon, 14 iunie 1912. Primarul Édouard Herriot interzice proiecțiile de film care expun acte criminale, deoarece consideră că acestea creează anxietate publicului.

Paris, 30 mai 1914. Casa Pathé produce brutalul film pacifist *Maudite soit la guerre* (*Blestemat fie războiul*), realizat în Belgia de Alfred Machin. Totuși, Charles Pathé nu duce gestul de curaj până la capăt, suspendând difuzarea filmului ca să nu ofenseze publicul prin mesajul antirăzboinic.

August 1914. Guvernul austriac, îngrijorat de impactul cinematografului asupra opiniei publice, nu mai permite decât difuzarea de filme patriotice, interzicând importul de filme din statele inamice.

Paris, 1 martie 1915. Prefectul poliției interzice difuzarea filmelor care conțin scene cu localități devastate de inamic. Pe 17 aprilie, în semn de protest, Uniunea Directorilor de Cinema organizează o proiecție privată cu filme interzise.

Boston, 21 mai 1915. În urma unei campanii populare de proporții împotriva *The Birth of a Nation*, de D.W. Griffith, statul Massachusetts votează în favoarea creării unei comisii de cenzură. Pe 2 iunie, organizațiile negrilor înaintează primarului 6.000 de semnături cerându-i interzicerea filmului.

New York, 15 octombrie 1915. Premiera filmului *The Battle Cry of Peace*, de J. Stuart Blackton. Finanțat netransparent

de fabricantul de armament Hudson Maxim, este primul film de propagandă în favoarea intrării Americii în război.

Paris, 22 aprilie 1916. Două tinere, judecate pentru tentativă de omor, declară în faţa instanţei că sursa lor de inspiraţie a fost un film.

Paris, 17 mai 1916. Câţiva gangsteri prinşi de poliţie mărturisesc că ultimele episoade din *Les mystères de New York* i-au influenţat în activităţile criminale. În urma unei interpelări în parlament, se creează o comisie centrală pentru controlul filmelor. Comisarul-şef cere tăierea unei scene de sinucidere motivând că „pe ecran nu trebuie să apară nici un fel de morţi violente câtă vreme un război e în desfăşurare". Tot poliţia îl obligă la schimbări în scenariu pe Louis Feuillade, întrucât e nemulţumită de eşecurile repetate ale justiţiei în „Nopţi de sânge", episodul 10 al *Vampirilor*[1].

1. Informaţii selectate din *Cinema Year by Year 1894-2005*, ed. cit.

IV. Cinematograful sovietic de propagandă

E dificil de estimat contribuţia cinematografiei sovietice la bolşevizarea populaţiilor din URSS, dar invers, influenţa Revoluţiei bolşevice din octombrie 1917 asupra evoluţiei cinematografului se poate afirma fără dubii că a fost hotărâtoare. Visul lui Lenin, extinderea revoluţiei în întreaga lume, nu s-a împlinit, dar cineaştii sovietici ai anilor '20 au înrâurit cinemaul mondial până în momentul de faţă, la două decenii de la dezintegrarea URSS. „Dintre toate artele, cinematograful e cea mai importantă pentru noi."

Potrivit lui Lunacearski, Lenin făcea această afirmaţie în 1922. Un an mai târziu, Troţki detalia în articolul „Vodka, biserica şi cinematograful":

> Faptul că de-atâta vreme, aproape 6 ani, nu am luat în primire cinemaul arată cât de lenţi şi needucaţi suntem, ca să n-o spunem verde, proşti. Arma asta, care ţipă să fie folosită, e cel mai bun instrument de propagandă... o propagandă accesibilă oricui, care rămâne în memorie şi poate fi şi o posibilă sursă de venit[1].

E semnificativă şi o opinie contrară în legătură cu utilitatea cinematografului: „O formă goală de divertisment, cu

1. Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, Londra, 2009, p. 35.

totul nefolositoare, ba chiar nocivă"[1]. Ea aparţine ţarului Nicolae al II-lea şi a fost exprimată în anul de graţie 1913. Orbirea capului încoronat e grăitoare: ca şef de stat, Nicolae putea să nu intuiască posibilităţile cinematografului ca artă, dar nesesizarea importanţei lui politice era un semn al sorţii ce avea să vină pentru Romanovi.

Tot în 1913, Vladimir Maiakovski, poetul Revoluţiei, constata: „Teatrul s-a ruinat singur şi trebuie să predea ştafeta filmului"[2].

În 1917, bolşevicii au cucerit puterea la vârf printr-o lovitură de stat. Dar imensul teritoriu al Rusiei rămânea în bună măsură necontrolat de ei, atât din punct de vedere militar, cât şi din punct de vedere ideologic. Războiul civil, în care îi vor învinge pe albi, va rezolva problema militară şi de autoritate. Însă pentru a colora ideologic în roşu harta Rusiei, aveau nevoie de propagandă. Sarcina era deosebit de grea. Masele-ţintă erau alcătuite în bună măsură din inşi care nu cunoşteau limba rusă şi/sau erau analfabeţi. Mijloacele clasice de propagandă ale bolşevicilor, presa tipărită şi viul grai, *Iskra*, *Pravda*, cuvântările în pieţe, s-ar fi dovedit lente şi puţin eficiente în faţa marilor distanţe şi a diversităţii receptorilor umani. Teatrul popular, presupunând depăşite barierele de limbă, avea dezavantajul reproductibilităţii anevoioase a spectacolului, pentru a acoperi teritorii întinse şi a mobiliza un număr mare de spectatori. În plus, actorii de teatru puteau schimba oricând interpretarea rolului, scoţând de sub control semnificaţiile politico-ideologice ale dialogurilor.

În spaţiul delimitat de aceste constrângeri se aşeza cinematograful. El putea vorbi oamenilor în imagini, dincolo de limbă şi alfabet, copiile peliculelor puteau fi răspândite

1. Anna Lawton (ed.), *The Red Screen. Politics, Society, Art*, Routledge, Londra, 1992, p. 44.
2. *Ibidem*, p. 47.

mult mai ușor pe teritoriu, iar controlul aparatului de propagandă asupra conținutului filmelor era total.

Așa au luat naștere *agit-poezd*, agit-trenurile. Vagoane care purtau inscripția „Cinematograful sovietic. Teatrul poporului" încep să străbată stepa. În ele se proiectau *agitki*, filme foarte scurte, adevărate „clipuri" *avant la lettre*[1]. Firește, mijloacele clasice de propagandă, ziare, broșuri, afișe, erau și ele prezente, dar „kino" era marea atracție. Mulți dintre spectatori vedeau pentru prima oară în viață un film (în 1921, Krupskaia afirmă că 80% dintre tinerii de la sate nu văzuseră niciodată un film), și acela era de propagandă bolșevică – *Frontul roșu*, *Foame... foame... foame*, *Secera și ciocanul*, așa sunau titlurile agitki.

Încă o limitare, pe cât de prozaică, pe atât de dură, „fasona" munca tinerilor cineaști comuniști – penuria de peliculă. Rusia nu producea peliculă de film, ea fiind importată pe bani grei din Vest, în special din Germania. Ce aveau de spus trebuia spus scurt și concentrat, folosind la maximum fiecare centimetru de peliculă cumpărată din banii poporului.

Lev Kuleșov, Dziga Vertov, Esfir Șub, V. Pudovkin și mulți alții dintre cineaștii anilor '20 și '30 își vor face „mâna" în producția de agitki. Aici își au originile teoriile montajului, care vor guverna cinematograful sovietic până în 1928.

Toți marii cineaști sovietici ai anilor '20, cu excepția lui Protazanov, trecut de 40 de ani, erau de o vârstă cu secolul. Tineri, impetuoși, crezând sincer în comunism ca groparul țarismului țeapăn și putred și ca întemeietor al unei lumi noi, a mașinilor vii și a oamenilor mai puternici decât mașinile, s-au înscris într-o competiție frenetică pentru a oferi noii orânduiri un nou cinema, care s-o servească pe deplin. Veniți din direcții profesionale cât se poate de

1. David Gillespie, *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, Wallflower, Londra, 2000, p. 4.

diferite – Vertov cochetase cu cariera de medic, Kuleşov era scenograf de teatru, Eisenstein avea pregătire de inginer, pe lângă cea de om de teatru, Pudovkin putea să devină om de ştiinţă, Dovjenko, învăţător[1] –, ei nu s-au mulţumit să transcrie pe peliculă programul Partidului Comunist, au insistat asupra *formei*. „Dacă luăm un film perfect construit ideologic şi îl facem prost din punctul de vedere al formei, el se va preface într-un film contrarevoluţionar"[2], era de părere Lev Kuleşov. „Douăzeciştii" voiau şi o revoluţie în artă, alături de cea politică. Drept urmare, ei şi-au elaborat fiecare o metodă de creaţie, având însă ca numitor comun conceptul de montaj. Juxtapunerea dinamică în ochii privitorului a unor imagini diferite, cu durată şi ritm la dispoziţia creatorului, era o noutate revoluţionară, pe care nu o ofereau nici fotografia, nici teatrul, nici artele plastice.

Dintre toate artele vizuale, cinematograful era cel mai capabil să realizeze transferuri de semnificaţii, asociaţii de idei, sofisme, paralogisme, redirecţionări ale modului de gândire al spectatorului prin efectul şocului vizual cinetic – adică propagandă: Lenin intuise asta cu exactitate. Importanţa montajului pentru cinema a fost mai întâi absolutizată („cinema înseamnă montaj"), apoi negată vehement, dar în privinţa propagandei nu încap dubii: montajul este o componentă esenţială. În plus, „maşina" pe care o admira Dziga Vertov ca vestitor al viitorului tehnologic al omenirii prin precizia ei rece, repetitivă, inumană transmitea o impresie de obiectivitate şi adevăr subliminală. Aşa cum un text tipărit e considerat apriori mai obiectiv şi mai adevărat decât unul scris de mână, discursul filmat al cuiva pare mai credibil decât discursul aceluiaşi pe viu – datorită intermediarului maşină, tiparniţă sau aparat de filmat.

1. Anna Lawton (ed.), *op. cit.*, pp. 134-135.
2. *Ibidem*, p. 20.

Nu face obiectul acestei lucrări foarte interesanta estetică a marilor regizori sovietici din anii '20. Ceea ce urmărim este modul în care au reuşit să-şi îndeplinească prin creaţia lor misiunea de propagandişti ai comunismului pe care regimul sovietic o aştepta de la ei.

O deosebire fundamentală între „douăzeciştii" sovietici şi regizorii români din perioada comunistă este absenţa duplicităţii. Fiecare în felul lui, „douăzeciştii" credeau cu adevărat în Revoluţie, în comunism, în rolul progresist al Uniunii Sovietice pe plan mondial, în vreme ce românii încercau doar să se folosească în mod mai mult sau mai puţin oportunist de prefabricatele propagandistice ale sistemului pentru a-şi plasa viziunea artistică – atâta câtă era. De aici patosul autentic, emoţionant, care animă *Crucişătorul Potemkin*, *Octombrie*, *Sfârşitul Sankt Petersburgului*, *Mama*, *Pământ* sau *Trei cântece despre Lenin*. De aici absenţa unui mare film comunist din cinematografia românească 1949-1989, poate doar exceptând *Puterea şi Adevărul*. Tocmai pentru că atunci când făceau cinema aveau în faţa ochilor un om sovietic de tip nou, KEPVD (Kuleşov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovjenko) au reuşit ca artişti, dar nu şi-au îndeplinit rolul de propagandişti decât în sensul definiţiei Plehanov-Lenin: a transmite idei multe şi complexe unui număr mic de inşi instruiţi.

Agitaţie, adică simple convingeri induse maselor largi, n-au ajuns să facă, din pricina nivelului de solicitare intelectuală prea ridicat al filmelor lor. Au încălcat astfel regula de bază a propagandei în sensul definiţiei lui Adolf Hitler: masele nu trebuie puse să gândească, trebuie făcute să simtă, să se emoţioneze, până la nivelul insului cu IQ-ul cel mai scăzut din mulţime. Ironia sorţii a făcut ca *Potemkin*-ul lui Eisenstein să fie primit destul de rece de publicul sovietic, pentru ca să se întoarcă apoi încărcat de laude după prezentarea la Berlin, ceea ce i-a mai mărit puţin cota pe

plan intern. Ca număr de spectatori, ecranul sovietic va fi dominat în anii '20 de filmele americane, vedetele cele mai iubite fiind nu mulțimile revoluționare geometrizate dinamic de Eisenstein, nici sofisticatul balet optic al camerei lui Dziga Vertov și Mihail Kauffman, ci Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin. Cuvintele de apreciere ale starurilor Hollywoodului la adresa *Crucișătorului Potemkin* au fost folosite ca reclamă pentru a crește popularitatea filmului în URSS![1]

Dacă până în 1928 Partidul s-a menținut oarecum în afara polemicilor din cinema, din acel an, odată cu izgonirea din URSS a lui Troțki și stalinizarea totală a conducerii sovietice s-a pus piciorul în prag.

Peisajul cinematografiei sovietice după un deceniu de la Revoluție era neașteptat de variat pentru un regim dictatorial: constructivismul lui Kuleșov, montajul de atracții al lui Eisenstein, teoria cineochiului și a coliziunii intervalelor a lui Vertov, montajul fluid, cu forță dramatică și satirică al lui Pudovkin, melodramele lui Barnet, dramele sociale ale lui Ermler. Plus filmele americane, care dominau box-office-ul. Proporția pe care o indicase Lenin – 60% filme educative și de informare, 40% divertisment – era bine reprezentată.

În conferința din aprilie 1928, conducerea Partidului și-a exprimat nemulțumirea față de rezultatele propagandistice, politice înregistrate de cinematografia sovietică a anilor '20. Accentul pus pe montaj, pe mijloacele formale ale cinematografului, pe experiment, este clasat ca ineficient în influențarea marii mase. Filmele „formaliștilor" nu au fost înțelese și nu au penetrat practic deloc o bună parte a muncitorimii și populația rurală. Partidul cere să se facă filme care să reușească o mult mai bună identificare a spectatorului cu ceea ce vede pe ecran, firește, în condițiile unei conformități ideologice mai bine supravegheate. Scenariul, aprobat

1. *Ibidem*, p. 57.

de organele de partid, va deveni piesa principală a unui film. Scenaristul va căpăta mai multă autoritate decât regizorul. Melodramele, comediile, filmele polițiste care promovau conținuturi narative specifice culturii populare convenționale din Rusia vor fi înlocuite cu scenarii ideologizate corespunzător și filmate în cel mai ortodox mod. Totodată, controlul financiar și administrativ al statului sovietic asupra industriei cinematografice crește dramatic. În anii '20, cinematografia sovietică primise subvenții nesemnificative de la stat. Finanțarea se realiza din încasările aduse de proiectarea filmelor de import, cu precădere americane, precum și de producțiile comerciale autohtone. Întrucât dorea transformarea cinematografiei într-o forță propagandistică menită să contribuie mult mai direct la îndeplinirea primului plan cincinal (1928-1933), partidul-stat reduce considerabil importurile de filme din Vest și desființează practic producția locală de filme vandabile de divertisment. Statul subvenționează masiv cinematografia pentru realizarea unui număr mic de filme pe an în raport cu SUA, Franța, Anglia sau Germania, dar „corecte politic". Prețul plătit de cinema pentru asta este usturător: partidul-stat devine producătorul tuturor filmelor, cu dreptul de a avea ultimul cuvânt în materie de scenariu, regie, actori, muzică etc.

„Țarul" noului sistem cinematografic sovietic va fi, până la arestarea și executarea sa în 1938, Boris Șumiațki. Mai întâi, Șumiațki a aruncat anatema asupra montajului: „Supraevaluarea montajului reprezintă primatul formei asupra conținutului, izolarea esteticii de politică". Apoi a așezat pe tron scenariul literar convențional:

> Povestirea reprezină expresia constructivă a ideii care stă la baza operei. O operă de artă fără povestire e neputincioasă în a exprima o idee cât de cât semnificativă. Iată de ce vrem pentru filmele noastre o povestire ca bază pentru exprimarea de idei, a direcției lor, ca o condiție

asiguratoare a caracterului lor de masă, deci a interesului audienței. Cu siguranță, printre maeștrii noștri vom găsi pe unii care să spună: „Eu lucrez la nivelul fără povestire". Cei care sprijină o astfel de poziție se înșală profund[1].

Lunacearski, bazându-se pe zicerile lui Lenin privind necesitatea *entertainment*-ului în producția de filme, exprimată în contextul cvasiliberalizării exercitate de Noua Politică Economică (NEP), afirmase:

> Propaganda plictisitoare este contrapropagandă. Trebuie să găsim o linie care să asigure că filmul este atât artistic, cât și consistent ideologic și că include experiențe romantice cu caracter intim și psihologic.

Brodând pe această viziune a lui Lunacearski, Boris Șumiațki conchide:

> Un film și succesul său sunt direct legate de gradul de antren din povestire, de motivațiile artistice realiste și adecvat construite pentru dezvoltarea sa. Iată de ce avem obligația să cerem maeștrilor noștri să producă opere bazate pe povestiri puternice și organizate în jurul unei linii narative. Altfel, ele nu vor fi antrenante, nu vor avea caracter de masă, iar ecranul sovietic nu va avea nevoie de ele.

Un aliat neprevăzut a venit în sprijinul teoriilor de partid îndreptate împotriva montajului, care, potrivit observațiilor lui Eisenstein, fusese până atunci „totul" și devenea acum „nimic". Acesta era sonorul. Filmul vorbitor oferea posibilități de propagandă prin dialoguri mai lesnicioase și mai directe decât sofisticata artă a montajului de imagini mute. Era mult mai simplă acum scrierea unui scenariu care să corespundă cerințelor Partidului, nu mai era nevoie de „magicieni", de „guru" ca KEPVD. În scurtă vreme, Stalin a instituit și în cinema principiile realismului socialist. Termenul, a cărui paternitate îi este atribuită lui Maxim Gorki,

1. *Ibidem*, p. 61.

desemnează un set de reguli stabilite de Partid pe care orice creator din URSS are obligaţia să-l urmeze în procesul de creaţie. Dacă până în 1928 Partidul spusese cineaştilor ce le este interzis să facă din punct de vedere ideologic, neamestecându-se în modalităţile de creaţie, de atunci Stalin însuşi le „explică" fără drept de apel şi cum să creeze. Opera cinematografică trebuie să realizeze o reprezentare corectă şi concretă istoric a realităţii în dezvoltarea ei revoluţionară, care să educe masele în chip socialist. Subiectele sunt limitate drastic de o temă unică obligatorie: glorificarea eroismului în luptă şi muncă al omului nou sovietic în beneficiul statului socialist. Filmul trebuie să îndeplinească patru cerinţe: *ideinost*, angajarea în susţinerea unei idei sau ideologii cu valoare social-politică; *narodnost*, popularitate şi accesibilitate pentru a fi receptat de popor; *klassovost*, caracter de clasă, reflectat în lupta împotriva idealurilor, modului de viaţă şi esteticii burgheze; *partiinost*, alegerea acelor procedee de creaţie pe care le indică Partidul şi respingerea celorlalte[1].

În anii '40, realismul socialist a degenerat în ceea ce s-a numit cultul personalităţii. Fie că era vorba de filme cu subiect inspirat din prezent, fie de mari montări istorice, imaginea lui Stalin devine omniprezentă. Practic zeificat după victoria din al doilea război mondial, Stalin relansează după 1946, prin culturnicul-şef Andrei Jdanov, teroarea realismului socialist, când creatorii care călcau strâmb nu mai erau criticaţi, ci arestaţi şi executaţi sau deportaţi. „Jdanovşcina", hăituirea culturală, a ţinut până în 1956, când N.S. Hruşciov a prezentat în Congresul PCUS raportul secret privind crimele lui Stalin. Exact aceasta este perioada în care cinematografia românească este creată sub stăpânire sovietică. Efectele contactului strivitor cu „Jdanovşcina" se vor simţi până la căderea comunismului, în 1989, şi chiar după aceea.

1. Robert Cole (ed.), *op. cit.*, p. 51.

Secvențe propagandistice din filmul sovietic al deceniului 3

Greva (S.M. Eisenstein, 1924)

Muncitorul Iakov Strongen, acuzat pe nedrept de furt de către direcțiune, se spânzură cu cureaua de la pantaloni de creasta unei mașinării uriașe. Un strigăt străbate hala: „Opriți lucrul!". Montaj rapid cu muncitori abandonând lucrul la strung, la freză, lăsând din mână cleștele gură-de-lup, coborând de pe podurile rulante. Mașini care stau.

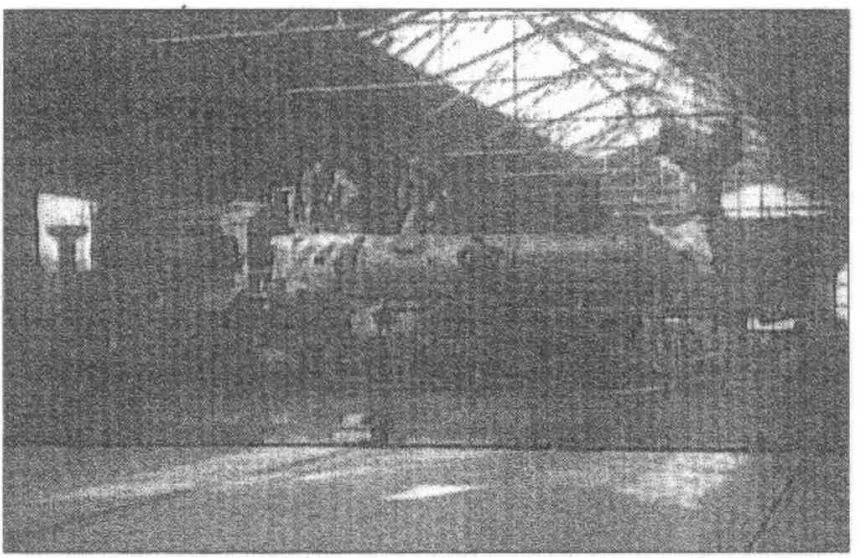
Mulțimi țâșnind, mereu înainte, frontal, porți care zboară de perete, grilaje care cedează. Răsculații ajung la sirenă. Prim-plan pe sirena care șuieră. Un strigăt: „La vechea topitorie!".

Un muncitor tânăr se agață de o locomotivă mică, de fabrică, ce merge cu spatele către depou. Muncitori alergând pe șine. Prim-plan pe tânărul vorbindu-i convingător prin hublou mecanicului matur care conduce locomotiva. Tăietură de montaj pe o locomotivă mergând acum înainte.

Locomotiva care continuă să vină, spărgând aproape frontal ecranul, ca trenul intrând în gara La Ciotat, cu muncitori agățați de ea. Stop. Oamenii sar jos și strigă la alții, aflați pe o locomotivă mare, de tren, staționată: „Haideți!". Urmează nu mai puțin de 9 tăieturi de montaj cu muncitori coborând în grabă de pe locomotivă, văzuți din unghiuri diferite.

După ce au spart, aruncând cu pietre și resturi de lemn și metal, geamurile birourilor administrative, un strigăt: „La sediul conducerii!" și prim-plan pe sirena care scoate aburi. O mulțime de muncitori alergând într-un spațiu de hală neașteptat de larg și liber. Din fundal vine spre ei, lent și titanic, o locomotivă mare așezată *de-a curmezișul*, pe o platformă rulantă. Toate imaginile de până atunci de locomotivă

nergând normal, înainte sau înapoi, pe şine înguste sau stând ca un monstru mineralizat, neclintit de veacuri, se scurtcircuitează cu imaginea Marii Locomotive purtate perpendicular, neverosimil, ca plugul în trotuar, de furia maselor, pe şinele largi ale Istoriei. Impresia, copleşitoare, e de miracol fizic, de biruinţă a spiritului asupra materiei supraponderale a maşinii, forţată să înainteze lateral, ca o uriaşă lamă de buldozer. Toţi muncitorii sunt acum urcaţi pe locomotiva avansând inexorabil, umbrele şi luminile care se preling pe ea din tavanul înalt şi transparent al halei sunt parcă ale Timpului împins înainte de Maşina purtată de oameni. Noi nu ne agăţăm din mers de maşina grea a Istoriei, noi avem puterea s-o luăm pe sus şi s-o ducem pe drumul nostru!



Intertitlu: CARNAGIUL. O mână ţinând un cuţit gros şi bont se ridică şi loveşte. Greviştii care fug în devălmăşie se prăvălesc, se rostogolesc pe o pantă de deal. Oameni ciocnindu-se unii de alţii printre arbuştii rari. Unealta loveşte vita între coarne, animalul cade pe ciment. Soldaţi în mantale care se opresc din alergare şi ochesc cu grijă. Măcelarul despică gâtul vitei cu un cuţit lung şi foarte ascuţit care intră ca în unt. Sângele bufneşte, mult şi negru, părând că nu se va termina înainte de a inunda totul. Oamenii dărâmă

un gard în fuga lor disperată. Soldaţi într-un genunchi trag de voie. Oameni căzând seceraţi. Vita se zbate, dă din picioare. Măcelarul lărgeşte căscătura de la gât, alt val de sânge. Panoramic peste sutele de morţi care acoperă câmpia. Un chip bărbătesc din care nu se vede decât privirea, în prim-plan, îndurerată şi mânioasă.

Secvenţa este o ilustrare a manipulării audienţei prin falsul argument *ad misericordiam*. Într-o succesiune logică este introdusă impresionarea, mila, compătimirea, pentru a dirija emoţional subiectul-receptor către concluzia scontată de manipulator. Logic, nu există nici o legătură consistentă între sacrificarea unui animal la abator şi împuşcarea unor grevişti de către armată. Oamenii respectivi ocupaseră fabrica, aruncaseră administratori şi supraveghetori într-o mlaştină, loviseră organe de ordine. Nu spune nimeni că nu erau îndreptăţiţi moral s-o facă. Dar ceea ce vedem este o represiune dură menită să stingă o revoltă, nu omorârea în scop alimentar a unui animal inconştient. Însă cruzimea imaginii, valurile de sânge produc prin montaj un transfer rapid şi intens de milă şi apoi solidaritate cu răsculaţii. Armata ţaristă e compusă cu siguranţă din bestii, proletarii sunt nişte fiinţe lipsite de apărare, ucise „ca vitele la tăiere".

Evreul etern (Fritz Hippler, 1940)

Greva este un film de propagandă comunistă. *Evreul etern* de Fritz Hippler, realizat în 1940, este, probabil, cel mai agresiv film de propagandă antisemită făcut vreodată – poate doar felul în care sunt prezentaţi negrii de către Griffith în *The Birth of a Nation* să-l poată concura ca virulenţă. Însă finalul filmului nazist este identic cu *argumentum ad misericordiam* al proletkultei *Greve* – măcelari evrei exsanguinează vaci tăindu-le beregata pentru a obţine carne cuşer, fără sânge. Hippler montează o polemică „documentară" pe tema cruzimii metodei evreieşti de sacrificare, prin comparaţie cu metoda „umană" nazistă, care prevedea anestezierea prealabilă a animalului, uitând să precizeze că nu-i anesteziau şi pe evrei înainte de gazare. De fapt, unicul scop al imaginilor crude, prezentate limpede şi repetat, este de potenţator al demonstraţiei de până atunci privind nocivitatea „şobolanilor" evrei, care, iată, sunt şi sadici – oare exterminarea lor ar fi un păcat?

Montajul în acest cinematograf de propagandă prezintă un mecanism asemănător tipului de fals denumit în logică *ignoratio clenchi*, ignorarea temei[1]. Se vorbeşte despre ceva şi, pe nesimţite, prin varii procedee, manipulatorul duce în mod fraudulos logic discuţia în altă sferă. De exemplu: *argumentum ad ignorantiam* – este aşa pentru că nu s-a putut demonstra contrariul; *argumentum ad hominem* – o judecată este considerată adevărată sau falsă în funcţie de calităţile sau defectele persoanei care o emite; *argumentum ad populum* – dacă mulţi inşi, eventual majoritatea, afirmă un lucru, înseamnă că el este adevărat.

Pământ (Aleksandr Dovjenko, 1930)

Tânărul culac Homa l-a ucis pe tânărul ţăran bolşevic Vassili pentru că a arat pământul călare pe boul de fier al viitorului. Tractorul „a spintecat brazdele milenare cu oţelul bolşevic", revoluţia comunistă are ca aliată revoluţia tehnologică. Şi chiaburimea are un aliat foarte puternic: biserica rusă. Tatăl eroului asasinat, Opanas, copleşit de durere şi mânie, caută mai întâi să afle care dintre culaci e ucigaşul, apoi îşi dă seama că n-are rost, e vorba de o întreagă clasă care îl urăşte pe Vassili şi ceea ce reprezintă el. Trebuie să lovească altfel, nimicitor.

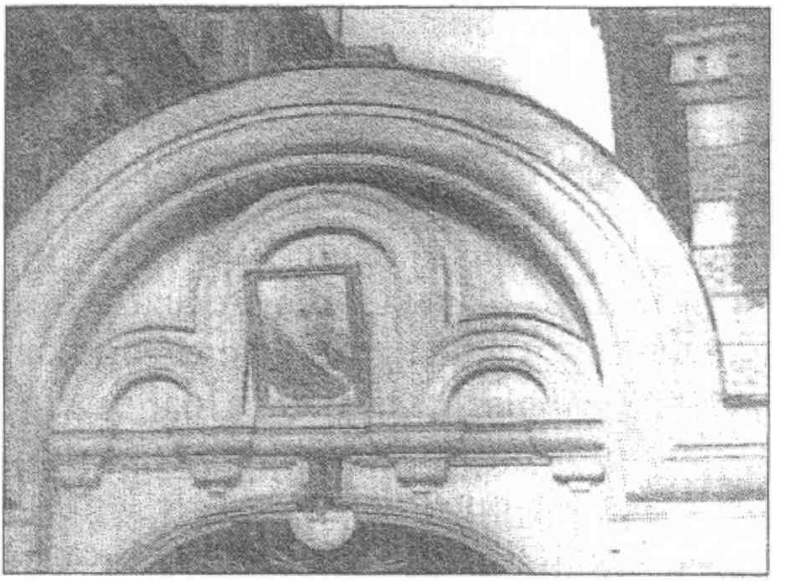
Vassili zace mort pe pat în casa părintească. Cineva bate la uşă, chiar o zgâlţâie. Tatăl Opanas deschide. E popa. Un preot bătrân cu chelie, barbă şi plete colilii, venit parcă din adâncul veacurilor să ţină slujba mortului. Mujicul Opanas îl priveşte lung, crunt şi neguros, strângând în suflet energia pentru marele prag pe care îl va trece. Privirea lui, în prim-plan, devine greu de suportat pentru spectator. „Dumnezeu

1. Gh. Enescu, *Dicţionar de logică*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985, p. 145.

nu există!" Intertitlul sparge ecranul după ce Opanas deschide gura. Chipul împietrit de groază al preotului. Opanas adaugă: „Şi nici voi nu existaţi!". Preotul se întoarce şi pleacă gârbovit. Pentru uciderea fiului său, Opanas vrea distrugerea din temelii a unei lumi. El refuză „popii şi diaconii" la înmormântarea lui Vassili, cântecele „vieţii noi", intonate de săteni, vor ţine loc de slujbă. Totuşi, propagandistul Dovjenko are inteligenţa de a intercala mulţimii care cântă din inimă prim-planuri cu femei făcându-şi cruce, o gravidă în pragul facerii care se închină larg, o bătrână întrebându-se speriată: „Fără popi... Dacă nu există, atunci aşa să fie, dar dacă totuşi există un Dumnezeu?". Secole de credinţă bazată pe o crimă urmată de Înviere nu pot fi spulberate de o crimă fără Înviere. O religie trebuie înlocuită cu alta. Şi asta se întâmplă înainte de coborârea în groapă a lui Vassili, când un tânăr la fel de hotărât şi senin ca Vassili cuvântă cu pumnul strâns: „Cu sângele lui, Vassili a semnat condamnarea duşmanilor de clasă. Nu fiţi trişti, gloria lui Vassili va face înconjurul lumii aidoma acestui avion bolşevic!", în vreme ce Homa, ucigaşul, dansează nebun printre cruci strigându-şi crima. Nimeni nu-l bagă în seamă; mulţimea priveşte în sus, sute de capete se rotesc încet urmărind avionul pe care nu îl vedem... Noul Dumnezeu ia în stăpânire cerul Rusiei. Procedeul acesta al umbrei metafizice aruncate de un avion, simbolizând dumnezeirea unei dictaturi pământene, îl va folosi şi Leni Riefenstahl peste câţiva ani la începutul *Triumfului voinţei*: din aeronava Führerului care se îndreaptă spre Nürnberg nu vedem decât umbra ca o cruce mergând pe pământul Germaniei, pe drumuri, case şi câmpii.

Omul cu aparatul de filmat (Dziga Vertov, 1929)

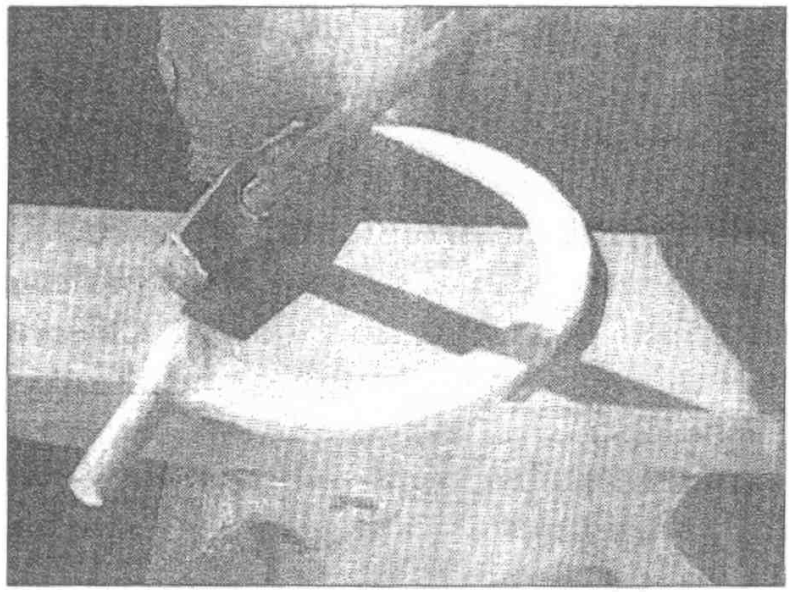
BERĂRIE. Bărbaţi, ţigări, fum, o femeie aburită de băutură, i se umple halba, ea râde. Halba umple ecranul, din ea se iveşte omul cu aparatul de filmat pe trepied purtat pe umăr. Unul dintre racii fierţi dintr-un maldăr aflat pe tavă între „alcoolişti" învie şi o ia la sănătoasa. Halbe ciocnite, femeia, care nu arată a muncitoare harnică, bea până la fund. Decapsulator cu pârghie care decapitează ritmic sticle de bere. Întreaga secvenţă e animată de la bun început de o muzică repezită, *burlesque*, în derâdere. Sticle înspumate. Din nou bărbaţii, halbele, ţigările, femeia care trăncăneşte în gura mare. Imaginea începe să se clatine ca şi cum operatorul sau chiar aparatul de filmat s-ar fi îmbătat. O ia razna, zboară peste stradă, cade pe o firmă „Icoane şi lumânări", se avântă în înaltul unei biserici, coboară pe fronton, unde e aşezat portretul lui Lenin, coboară până în pavaj, urcă din nou pe turlele bisericii, după care pică pe o altă intrare în sfântul lăcaş, deasupra căreia scrie „Clubul Muncitoresc Lenin, Odessa". Muzica de acompaniament devine *Internaţionala* prelucrată în stil săltăreţ de fanfară de parc. Muncitori şi muncitoare care joacă dame, şah, citesc ziare, o proletară cu faţa senină, emanând forţă şi calm, ia la ochi, într-un stand de tir popular, o figură ruginită, cu svastica pe joben, ciuruită deja în întregime. A nimerit. Figura cade în faţă, pe spatele ei stă scris: „Tatăl fascismului". Proletara noastră ţinteşte acum o casă. A nimerit. Un muncitor cu ciocanul în mână ţâşneşte pe acoperiş. E rândul sticlelor de bere aşezate într-o navetă. Proletdiva, femeia timpurilor noi, le spulberă una câte una. Omul cu aparatul de filmat iese din magazinul de băuturi şi se duce vizavi, la „firma" *Clubul Lenin – primul plan cincinal.*



Secvența nu e altceva decât transpunerea în imagini a celebrului articol al lui Troțki din 1923 „Vodka, biserica și cinematograful". Dezvoltând ideea lui Marx despre ritualul bisericesc ca „opiu al poporului" și legând-o de monopolul pe comerțul cu vodkă al țarilor ruși, ambele menite să mențină masele în stare de îndobitocire, alcoolică sau/și religioasă, Troțki vede cinematograful ca pe arma cea mai puternică a statului socialist în bătălia pentru a deschide ochii poporului. Or, Dziga Vertov exact asta încearcă să facă prin această secvență. Biserica am văzut-o, alcoolul l-am văzut, unde e cinematograful în „articolul" propagandistic vizual al lui Vertov? E în toată secvența. Pentru că ea este precedată de imaginea Operatorului așezată peste oraș, după care obiectivul camerei se deplasează pe o pancartă pe care scrie „Cinema de film proletar". Deci ce vedem este un posibil film în film făcut de un cineast proletar despre ravagiile alcoolului și anacronismul bisericii. Cineochiul deschide ochii oamenilor muncii, cum spunea Troțki.

Aelita (Iakov Protazanov, 1924)

„Cuvântul liber al oamenilor liberi e mai puternic decât hipnoza milenară exercitată de *cei vechi*." Așa le vorbește sclavilor din subteranele lui Marte Gusev, bravul soldat al Armatei Roșii ajuns pe planeta Roșie. Regina marțiană Aelita îl privește intens și cu multă perfidie emanând din ochii ei încercănați expresionist. „Tovarăși! Doar voi singuri vă puteți elibera! Și noi am trecut prin asta. Iată cum a început totul." Tors bărbătesc puternic, cu brațele legate în cătușe cu lanț. Mâinile care înșfacă lanțul, mușchii care se încordează, lanțul cedează. O mână cu restul de lanț și cătușa pe încheietură ține, împreună cu o mână liberă, făclia libertății. Mâna cu cătușa ia făclia și aprinde cu flacăra ei litere scrise pe fondul negru: „25 octombrie 1917". Un ciocan greu, mânuit de mâini puternice, strivește machete, coloane, frontoane, ziduri de clădiri așezate pe o masă reprezentând Vechiul. Puternicul fierar, dezbrăcat până la brâu, lovește acum cu socoteală în materia sfărâmată conturând o seceră. O așază pe masa de lucru, pune ciocanul în interiorul semicercului ei, cu coada în sus, apoi îl împinge



ușor și ciocanul cade intersectând bolșevic secera. „Faceți ca noi", spune intertitlul, „creați o mare familie muncitorească, Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste de pe Marte!".

Prim-plan Gusev lovind aerul cu pumnul strâns. Intelectualul Los i se alătură în munca de agitație. Aelita sesizează ocazia: „Sunt cu voi. Vă voi conduce în luptă!". Sclavii se mobilizează. Gusev îl ia de rever pe Los și îi șoptește vigilent: „Nu-mi vine a crede... Nu e în firea aristocraților să organizeze revoluții". Dar e prea târziu, mulțimile se dezlănțuie, urmează un soi de asalt marțian al „Palatului de Iarnă". Victorie. „Ați cucerit puterea! Aruncați armele! Nu va mai fi niciodată nevoie de ele pe Marte!", grăiește cu elan regina revoluționară. Foștii sclavi o ascultă. Imediat se dovedește că multîncercatul Gusev avea dreptate: Aelita îi șoptește șefului gărzii ei personale să deschidă focul asupra insurgenților dezarmați și să-i împingă la loc în subsol. „Acum voi domni și voi guverna eu singură!", triumfă Aelita – femeia marțiană voise și puterea executivă. Los nu pare de acord, întrucât îi pune mâna în gât.

Secvența amintește de *Mașina timpului* și prevestește *Metropolis*. Structura *eloi*, ființe de suprafață, „aristocratice", rafinate, stăpânitoare, *morloci*, sclavi ai adâncului, primitivi și brutali, care îi atacă pe „nobilii" suprafeței, inaugurată de socialistul utopic H.G. Wells în romanul *Mașina timpului* (1898) o regăsim mai întâi în *Aelita* ecranizată după A.N. Tolstoi, apoi în filmul lui Fritz Lang.

Inserarea cadrelor metaforice, simbolice, reprezentând Revoluția bolșevică e o metodă manipulatorie-propagandistică mai eficientă decât pare.

În 1924 suntem într-o epocă tânără a cinematografului, în care spectatorii alunecă ușor în „alte lumi", decorurile și costumele din *Aelita*, astăzi hilare, deschideau pe atunci porii visării cu ochii deschiși. Când e aflat în reverie, omul acceptă mai lesne mesaje. Un mesaj propagandistic plasat

într-o asemenea stare pătrunde mai adânc în suflet decât unul direct, „realist". În plus, Iakov Protazanov mizează pe principiul tranzitivității acoperitoare, adesea foarte eficient în propagandă: dacă *A* mai mare decât *B* și *B* mai mare decât *C*, atunci *cu atât mai mult A* mai mare decât *C*. Dacă până și marțienii îmbrățișează ideile Revoluției bolșevice, atunci *cu atât mai mult* noi, rușii, înseamnă că am făcut bine – o astfel de formulare, și pe deasupra vizuală, e mai penetrantă decât „Revoluția bolșevică a fost bună".

V. Cinematograful românesc de propagandă

1912-1944
Studii de caz

Independența României este o anomalie în evoluția cinematografului românesc. În 1912, România se număra printre țările în care invenția fraților Lumière nu era foarte populară. Între 1900 și 1910, după consumarea interesului publicului pentru „vederile" inaugurate în mai 1896, cinematograful devine o distracție de „fundul curții" în bâlciuri. Primul film românesc de ficțiune, *Amor fatal*, datează din 1911. Nu existau regizori și operatori profesioniști, actorii erau cu toții împrumutați din teatru, publicul de cinema era redus numeric și lipsit de experiență. Și, poate lucrul cel mai important, cinematograful nu reprezenta în România acelui an o zonă de interes pentru investitori. Pe acest teren aproape viran se ridică în chip miraculos „monumentul" (în lungime de două ore) *Independența României.* Va trebui să se scurgă o jumătate de veac până când statul român și armata să se mai implice atât de mult în realizarea unui film – este vorba de *Tudor* (1963). Cum a fost posibil?

1912 este anul izbucnirii primului război balcanic. Pentru guvernul de la București era limpede că, mai devreme sau mai târziu, România se va amesteca în conflictul care opunea

Bulgariei Serbia şi Grecia. Regele Carol I reuşise în aproape o jumătate de veac de domnie să transforme România dintr-un stat vasal Imperiului Otoman într-un regat care să conteze în cancelariile europene. Asta însă doar la nivelul elitelor, al partidelor Conservator şi Liberal, şi al cetăţenilor cu avere. Nereformarea sistemului electoral, care permitea doar unei părţi mici din populaţie să voteze, a ţinut masele în afara evoluţiilor politice. Conducerea de la centru, politicianismul clientelar erau în floare. Cu câţiva ani înainte, în 1907, ruptura dintre ţărănime şi guvern atinsese proporţii armate, 11.000 de ţărani fiind ucişi în reprimarea răscoalelor. Carol nu era o figură prea simpatizată la nivel popular, şi mulţi intelectuali – Caragiale fiind cel mai proeminent dintre aceştia – îl criticau violent. În aceste condiţii, regele avea nevoie de un curent favorabil de opinie în cazul, foarte probabil, al intrării în război, un război care s-a dovedit nepopular, neinspirat şi în cele din urmă injust, pentru că zona Cadrilaterului, smulsă Bulgariei înfrânte, nu fusese niciodată românească şi a creat numai probleme României pe plan european.

Iată de ce Casa Regală şi Ministerul de Război au finanţat această producţie şi, fapt esenţial, au ordonat participarea la filmări a circa 80.000 de militari, fără de care, cu toată contribuţia de 400.000 de lei a acţionarului principal, omul de afaceri Leon Popescu (a cărui investiţie „nebunească" se explică prin megalomania patologică ce-l va duce până la urmă într-un spital neuropsihiatric), realizarea filmului nu ar fi fost posibilă.

Independenţa României nu este o „operă patriotică" dezinteresată, cum era prezentată în presa vremii – 35, numărul anilor scurşi de la cucerirea independenţei, nu era rotund, fiind mai degrabă un pretext găsit în 1912. Nici ca reconstituire istorică, cu caracter documentar, nu poate fi clasificat, întrucât sunt introduse episoade scenarizate pe

versurile lui Vasile Alecsandri: „Plecat-am nouă din Vaslui...", „Prin foc, prin fum...", „Pe drumul de costişă...". Cu atât mai puţin film artistic. Camera este încremenită în fiecare cadru, planurile nu alternează deloc, cadrajul este de multe ori debalansat, şui, nu există nici măcar rudimente de montaj, mişcările de trupe sunt când meschine, când haotice, pe unghiuri de deplasare aberante, cu muribunzi care se tolănesc mai bine, privind spre obiectivul camerei înainte să-şi dea duhul. Întregul joc actoricesc este teatralizat la maximum, îngroşat până la ridicol.

Se poate obiecta că acestea erau obiceiurile cinematografice ale momentului. Corect, *Independenţa României* este o colecţie de clişee mediocre şi submediocre ale modului în care se filma pe atunci. Suntem nu la câteva mii de kilometri, dar la ani-lumină distanţă de ceea ce inova D.W. Griffith în America în aceeaşi perioadă.

Definiţia cea mai adecvată pentru produsul cinematografic al lui Leon Popescu este *film de propagandă*. Primul film de propagandă de mari dimensiuni din istoria cinematografiei mondiale.

Primul act prezintă un sat românesc de operetă, situat în acel spaţiu fictiv al *bunei lumini*, caracteristic peste câteva decenii filmelor propagandistice comuniste cu subiect rural. În planul întâi, aşezate, trei femei, între care una joacă un copil pe genunchi. În centrul imaginii, o horă dezlănţuită. În stânga, o tarabă cu butoiaşul de băutură. Toţi ţăranii sunt în costume tradiţionale; în arierplan se văd şi nişte surtucuri cu cravată, mişcându-se natural. Întregul tablou vivant livrează o atmosferă de concordie şi armonie a lumii satului.

Pe acest fond soseşte ordinul de mobilizare, hotărâtă în Consiliul de Miniştri de regele Carol I. Urmează o secvenţă tipic propagandistică, pe care o vom întâlni adesea în imagini de-a lungul abia începutului secol XX: unitatea de „monolit" dintre conducerea ţării şi popor. Un bătrân cu

plete, barbă și mustăți colilii, simbol al trecutului voievodal de glorioase lupte, vine agitând hârtia de la stăpânire. La auzul știrii, sar în aer și căciulile, și pălăriile. Volintirii dau năvală. Doar femeile – de, simțitoare – se iau cu mâinile de cap la auzul cuvântului război. Totuși, își dau și ele, patrioate, binecuvântarea conjugală bărbaților care pleacă pe front. Juna Rodică, aleasa inimii lui Peneș Curcanul, gesticulează și facializează cam ca o tânără mamă a lui Ștefan cel Mare din poezia lui Bolintineanu: „Du-te la oștire, pentru țară mori...", garantând florile pe mormântul eroului.

Actul următor, la Calafat, unde sunt masate trupele românești. Soldatul Cobuz scoate un fluier neobișnuit de lung și ușor strâmb, simbolizând o creangă de copac abia cojită, codrul frate cu românul. Îndată ce el începe să-i „zică", câțiva „curcani" încing o horă în linie, horă soră cu cea din primul cadru. Mesajul este limpede: soldații noștri sunt niște țărani în uniformă care cântă folcloric și dansează așijderea, pașnici chiar și pe linia frontului. Și deodată, un obuz vicios, trimis de turci de peste Dunăre, explodează în arierplan: Cobuz se prăbușește lovit în spate. Aceasta este, păstrând proporțiile, varianta propagandistică românească a exploziei cuirasatului *Maine* în rada portului Havana în 1898, intens exploatată cinematografic, așa cum am arătat, pentru a justifica intrarea SUA în război cu Spania. Este un *casus belli* menit să arate că soldații „buni" nu atacă niciodată primii, răspund doar unei agresiuni provocatoare.

În secvența următoare, însuși regele Carol privește prin lunetă pozițiile turcești. Un alt obuz explodează, hilar, la doar câțiva pași de Carol, fără să-i clatine măcar chipiul, pe care și-l scoate și rostește istoricele cuvinte: „Asta-i muzica care-mi place!" (aceasta este exprimarea din intertitlul original – *n.m.*). Propaganda se închide rotund: Cobuz, simplul soldat țăran, și însuși majestatea sa regele au fost atacați de turcii puși pe omor. România a fost provocată.

N-a fost considerată suficientă prezentarea unanimității dorinței de război pentru independență a românilor, trebuia conservat mitul poporului care, de-a lungul veacurilor, n-a făcut decât să se apere cu vitejie, nu să atace.

Și încă un argument, sub intertitlul „Peste Dunăre. Ruși respinși de turci". Îi vedem pe anunțații soldați ruși, care se duseseră spre turci ca la nuntă, făcând stânga-mprejur și luându-și picioarele la spinare. Scena e ridicolă în sensul accentuării neputinței armatei ruse, incapabilă s-o scoată la capăt cu turcii fără ajutorul românilor. Regizorul filmului (Demetriade, Brezeanu, amândoi?) reia și întărește în aceste scene de început, cu o tehnică propagandistică notabilă, motivul necesității juste a intrării României în război.

Însă obiectivul propagandistic principal al filmului este propulsarea imaginii de războinic înțelept și victorios a regelui Carol I, de care, așa cum arătam, acesta avea nevoie pentru împingerea României în războiul balcanic. Din cele 52 de scene ale *Independenței României*, nu mai puțin de 12, însumând cam o treime din cele două ore de proiecție, îl au ca personaj central pe Carol I, decretând mobilizarea, spunând „Asta-i muzica care-mi place", țintuind, sfințind, distribuind drapele, vizitând răniții, îmbărbătând soldații după o luptă grea, supraveghind totul de pe deal. Numele nici unui general sau colonel dintre cei menționați pe generic – Manu, Cerchez, Cernat, Davila, Anghelescu – nu apare în intertitluri, acolo nu are loc decât Carol. Ca să nu mai fie nici un dubiu, filmul se încheie printr-un salt în timp cu parada militară „la zi", închinată lui Carol I pe 10 mai 1912.

Modest ca valoare cinematografică, dar propagandizat prin intervenția directă a conducerii de stat, *Independența României* anticipează situația pe care o va traversa cinematograful românesc în anii '50, sub dictatura comunistă.

Până la instaurarea comunismului în România, mai putem consemna două pelicule de ficțiune cu caracter de propagandă

politică: *Datorie şi sacrificiu* (1925), în regia lui Ion Şahighian, produs de Serviciul foto-cinematografic al Armatei Române, şi *Cătuşe roşii* (*Odessa in fiamme*) (1942), coproducţie italo-română, cu participarea Ministerului român al Propagandei.

Datorie şi sacrificiu marchează 10 ani de la intrarea României în războiul mondial. Dacă în *Independenţa României* raportul între scenele militare şi cele melodramatice era net în defavoarea ultimelor, filmul lui Şahighian modifică acest raport, acordând mult mai mult spaţiu secvenţelor de amor declarat, gelozie, răzbunare. Regizorul pricepe că e nevoie de o undă purtătoare sentimentalistă pentru a face ca mesajul propagandistic să ajungă la spectatori. Doi flăcăi vânjoşi, Ion şi Ilie, iubesc aceeaşi fată, frumoasa Ileana. Ea îl iubeşte pe Ion, care, interpretat de un fascinant George Vraca tânăr, se numeşte, semnificativ, Străjeru, în vreme ce pe Ilie (Niculescu-Brună) îl cheamă doar Păduraru. Respins de Ileana, Ilie sare la bătaie, dar e biruit de Ion. Sunt mobilizaţi pe front în acelaşi regiment. În vreme ce Ion îşi face datoria cu eroism, fiind grav rănit, Ilie dezertează pentru a o lua în posesie pe Ileana. Secvenţa-cheie este cea a pedepsirii lui Ilie pentru fuga de sub arme. Un intertitlu anunţă: „Îşi va

primi pedeapsa cuvenită tuturor dezertorilor". Apare o țeavă de pușcă, dar nu vedem cine apasă pe trăgaci, soldat dușman sau român, fum la gura țevii, Ilie cade chinuit de durere și remușcare. Ion, în schimb, se vindecă, e decorat și se însoară cu Ileana. Clar și simplu – așa da, așa nu.

Cătușe roșii, film de propagandă antibolșevică, în regia lui Carmine Gallone, pe un subiect de N. Kiriţescu, dezvoltă un scenariu melodramatic mult mai complex, rod al anilor de cinematografie fascistă și nazistă, al metodologiei Goebbels („Avem nevoie de ceva mai mult decât o dramatizare a programului Partidului")[1], care sesiza cu precizie rolul important al *entertainment*-ului, al „artisticului" în propulsia mesajului propagandistic. O celebră cântăreață de operă, Maria Teodorescu, interpretată de diva Maria Cebotari, trece prin încercări teribile sub ocupația bolșevică în Basarabia. Copilul îi este răpit, este separată de soț și obligată să cânte pentru invadatori.

1. Hilmar Hoffmann, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*, Berghahn Books, Oxford, 1996, p. viii.

Rușii sunt prezentați caricatural, ca niște brute demonice. Întruchiparea răului roșu absolut este o femeie NKVD, Luba, costumată într-o rubașcă de mătase, de culoare probabil roșie, care nu ezită să-l împuște pe comisarul intelectual șovăielnic Serghei. Filmul se încheie apoteotic cu eliberarea Basarabiei de către trupele române aliate cu cele naziste și fasciste. Un bun antrenament „invers" pentru propaganda procomunistă care va sufoca filmele românești peste câțiva ani.

1947-1960
Evoluții politice

Dictatura comunistă, instituită la 30 decembrie 1947 prin abdicarea impusă regelui Mihai I, declanșează, la Plenara CC al PCR din 3-5 martie 1948, campania de colectivizare forțată a agriculturii, care se va încheia în 1962. Pe 11 iunie 1948 are loc naționalizarea principalelor mijloace de producție, între care și companiile de film, cinematografele, laboratoarele de prelucrare a peliculei. În 1951 începe primul plan cincinal de industrializare a țării. Ca urmare a industrializării, populația rurală migrează masiv în orașe, populația urbană crescând într-un ritm nemaiîntâlnit, de la 23,4% în 1948 la 39,1% în 1966. Conducătorii partidelor istorice – Partidul Național Țărănesc și Partidul Național Liberal – sunt arestați și trimiși în închisori și lagăre de muncă. Membri ai acestor partide, precum și ai organizației de extremă dreaptă Garda de Fier, se refugiază în munți, organizând grupuri de rezistență, în special în Banat, care vor fi eliminate prin arestări și execuții de către autoritățile comuniste până în 1959.

Pe 3 august 1948, prin textul noii legi a educației, toate facultățile de litere și filosofie sunt dezmembrate și mare

parte dintre profesori înlăturați. Lucian Blaga, Gheorghe Brătianu, Nichifor Crainic, Constantin C. Giurescu, Dimitrie Gusti, Ioan Lupaș, P.P. Panaitescu, Victor Papacostea, Dragoș Protopopescu, Mircea Vulcănescu sunt excluși din viața academică. Noile staruri culturale sunt scriitori ca Aurel Baranga, Alexandru Jar, Petru Dumitriu, dispuși să execute comenzi ideologice alături de consacrații „convertiți", Mihail Sadoveanu și George Călinescu.

Pe 25 mai 1949 se deschide șantierul Canalului Dunăre – Marea Neagră, de fapt un lagăr de exterminare pentru elementele „dușmănoase" și „nesănătoase".

Orașele se închid, nici unui locuitor nu i se permite să-și schimbe domiciliul dintr-un oraș în altul fără aprobare, după modelul sovietic, călătoria fiind permisă doar „pe linie de serviciu" sau din motive medicale. Orice persoană care stătea în alt loc decât domiciliul său mai mult de 24 de ore trebuia să anunțe Miliția.

În februarie 1948, fruntașul comunist Lucrețiu Pătrășcanu este acuzat de șovinism naționalist și arestat. În 1952, Gheorghe Gheorghiu-Dej reușește să-și excludă concurenții la șefia partidului, „moscoviții" Ana Pauker și Vasile Luca, din partid și din aparatul de stat. Pe 5 martie 1953 moare I.V. Stalin. Un an mai târziu, Lucrețiu Pătrășcanu, văzut ca un potențial rival, este executat din ordinul lui Dej.

La sfârșitul anilor '40, PMR începe o campanie de rusificare intensivă. Se înființează Editura Cartea Rusă, Librăria Rusă și Institutul de limbă rusă „Maxim Gorki", menit să demonstreze superioritatea culturii și științei sovietice. Societăți mixte sovieto-române (Sovromuri) sunt înființate în toate ramurile economiei, în principal pentru exploatarea resurselor țării. Ele vor fi desființate în 1954-1955, după moartea lui Stalin, din ordinul lui Hrușciov, prin vânzarea părților sovietice statului român. În aceiași ani, presiunea dictaturii se reduce, ritmul colectivizării scade, are loc o

scurtă și parțială amnistie a deținuților politici, lucrările la „gulagul" favorit al lui Stalin, Canalul Dunăre – Marea Neagră, sunt abandonate.

După prezentarea raportului secret al lui Hrușciov privind crimele lui Stalin, în februarie 1956, Gheorghe Gheorghiu-Dej a reacționat prin convocarea unei ședințe secrete la sfârșitul lunii martie, la sala Floreasca, cu participarea a 3.000 de activiști, elita partidului. Respingând dezghețul hrușciovist, refuzând să părăsească linia stalinistă, Dej a plasat PMR printre cele mai dure partide din lagărul comunist. Înăbușirea revoltei anticomuniste care a avut loc în Ungaria, în toamna anului 1956, cu concursul regimului comunist român, a dus la o și mai mare înăsprire a măsurilor totalitare în România. Colectivizarea este reluată în forță, se întețesc arestările politice; ba chiar rearestările celor amnistiați.

În plan extern însă, începe un proces de îndepărtare a României de URSS, marcat de retragerea trupelor sovietice din țară, încheiată pe 25 iunie 1958. Planul de diviziune economică în lagărul socialist, propus de Kremlin, care prevedea continuarea procesului de industrializare de către URSS, RDG și Cehoslovacia, în vreme ce Polonia, Ungaria și România rămâneau țări agricole, este respins cu îndârjire de București. Comerțul exterior al României începe stabilirea de legături cu Vestul. Sunt întreprinse și încheiate negocieri cu guvernele occidentale privind sumele ce vor fi plătite ca despăgubire de statul român pentru naționalizările din 1948. Legațiile britanică și franceză din București devin ambasade.

(Informații selectate din lucrările: K. Treptow [ed.], *A History of Romania*, The Center for Romanian Studies, Iași, 1997; Florin Constantiniu, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002; Dennis Deletant, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 2010; Paul Sfetcu, *13 ani în anticamera lui Dej*, Editura Fundației Culturale Române,

București, 2000; M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului*, Editura Humanitas, București, 1995; Lavinia Betea, *Maurer și lumea de ieri*, Fundația „Ion Slavici", Arad, 1995)

Filme cu caracter politic și propagandistic ale perioadei

Răsună valea (1950); *Viața învinge*, *În sat la noi* (1951); *Mitrea Cocor* (1952); *Nepoții gornistului* (1953); *Brigada lui Ionuț*, *Răsare soarele* (1954); *Desfășurarea*, *Directorul nostru*, *Alarmă în munți* (1955); *Nufărul roșu*, *Pe răspunderea mea* (1956); *La Moara cu noroc*, *Râpa dracului*, *Cîtadela sfărâmată*, *Vultur 101*, *O mică întâmplare*, *Erupția* (1957); *Ciulinii Bărăganului*, *Bijuterii de familie* (1958); *Viața nu iartă*, *Mingea* (1959); *Valurile Dunării*, *Furtuna* (1960)

Evoluții cinematografice

Prin naționalizarea mijloacelor de producție (11 iunie 1948), trec în proprietatea statului comunist companiile de producție cinematografică, sălile de cinema, laboratoarele de prelucrare a peliculei. Ca și în alte domenii, se creează un organism sovieto-român care să gestioneze producția și difuzarea, Sovromfilm. Cererea de constituire a Sovromfilm este adresată de guvernul român celui sovietic[1]:

> În dorința de a da o cît mai mare dezvoltare producției naționale cinematografice și difuzării filmului sovietic în special, Guvernul Romîn propune Guvernului Sovietic concentrarea într-o singură Societate mixtă sovieto-romînă a

1. În reproducerea acestui document și în următoarele vor fi păstrate ortografia originală și greșelile gramaticale.

celor două organisme care se ocupă actualmente cu producţia şi difuzarea filmului: Societatea de Stat ROMFILM care are ca obiectiv producţia naţională de filme, importul şi difuzarea filmelor din toate ţările în afară de URSS şi SOVROMFILM, care difuzează filmele sovietice. [...] Pentru dezvoltarea producţiei cinematografice naţionale, sprijinul Guvernului Sovietic prin detaşarea de cadre artistice (regizori, scenarişti, decoratori etc.) şi tehnicieni, ca şi facilitatea procurării de utilaj pentru studiourile cinematografice în construcţie, ar constitui un ajutor nepreţuit[1].

Odată cu importul de aparate de filmat, peliculă şi tehnicieni şi cu „schimburile de experienţă" cu cineaştii sovietici, cinematografia românească primeşte cadou şi agregatul propagandistic, bazat pe metoda realismului socialist, intens utilizat în cinematografia sovietică a anilor '30 şi '40. Până în 1954, filmele româneşti sunt exemple aproape didactice, febrile şi servile, ale schemelor propagandistice de tip sovietic. Iată ce aducea Partidul Muncitoresc Român în 1949 la cunoştinţa activiştilor responsabili cu cinematografia, sub titlul *Nobila datorie a cineaştilor*:

Cinematograful este arta cea mai importantă, arta cu cel mai pronunţat caracter de masă. Tovarăşul Stalin spune că „în mîinile Puterii Sovietice cinematograful reprezintă o forţă uriaşă, de nepreţuit. Avînd posibilităţi excepţionale de înrîurire spirituală a maselor, cinematograful ajută clasa muncitoare şi partidul ei să educe pe oamenii muncii în spiritul socialismului". [...] Filmele sovietice aduc în mase lumina măreţelor idei ale lui Lenin şi Stalin. Dincolo de hotarele patriei noastre, ele ajută pe oamenii muncii din întreaga lume să afle adevărul despre Ţara Socialismului, încheagă forţele luptătorilor pentru pace şi democraţie, înarmîndu-i din punct de vedere spiritual împotriva aţîţătorilor imperialişti la război. [...]

1. Document nr. 648/1948, Arhiva CC al PMR.

Artiștii care au o atitudine ușuratică și lipsită de răspundere față de munca lor riscă să se vadă aruncați peste bordul artei sovietice înaintate și dați la rebut, deoarece spectatorul sovietic a crescut, cerințele și nevoile sale culturale s-au mărit. [...]

Talentații actori sovietici au creat o întreagă galerie de figuri ale minunaților noștri contemporani. Oțelarul fruntaș și modesta învățătoare de la țară, curajosul aviator sovietic și vestitul savant patriot, colhoznicii din Cuban și tinerii eroi din Crasnodon, înfățișați veridic pe ecran, au devenit prietenii noștri, întipărindu-ni-se în minte pentru mulți ani. [...]

Spre cinematografia sovietică – cea mai înaintată și cu cel mai înaintat nivel ideologic – își îndreaptă privirile cineaștii progresiști din întreaga lume. Sub influența binefăcătoare a artei cinematografice sovietice crește și se consolidează cinematografia țărilor de democrație populară. Fără a se lăsa intimidați de persecuții sălbatice, de prigoană și închisoare, regizorii și scenariștii progresiști din țările capitaliste protestează cu indignare împotriva filmelor care fac propagandă pentru război; ei se străduiesc să creeze opere veridice, realiste, opuse putredei cinematografii burgheze. [...]

Succesul sau insuccesul viitorului film depinde în primul rînd de scenariu. Scenariul este baza filmului[1].

Liniile directoare trasate în acest document vor marca întregul deceniu 6 al filmului românesc.

Sunt semnificative, de asemenea, pentru modul de a gândi al activiștilor de partid din domeniul cinematografiei, concluziile Comisiei de Cenzură a Filmelor cu privire la pelicula *Nu visa, Aneta!* (1948). Este vorba de o melodramă germană, *Träume nicht, Annette!*, realizată cu puțin înainte de divizarea Germaniei în RDG și RFG, în regia lui Eberhard Klagemann, propusă spre difuzare pe ecranele românești.

1. Document nr. 414/1949, Arhiva CC al PMR.

1. Toată intriga filmului este bazată pe împletirea dintre vis și realitate, lucru aspru criticat de critica sovietică, fiind în contradicție cu principiul realismului în artă.

2. Visul transportă pe eroină într-o lume extraluxoasă, autentic aristocratică, în contrast cu viața pe care o duce în realitate, ceea ce noi am combătut întotdeauna la filmele Holiwood-iene.

3. Există o tendință schițată ușor de a prezenta pe capitalistul din film ca pe un om care face niște experiențe dăunătoare pentru omenire (scoaterea capetelor), dar aceste experiențe continuă nu numai în laborator, dar și în sala de concert (suprimarea vocii cîntăreței). Aceste „miracole" împletite cu realitatea, sunt menite să zăpăcească pe spectatorul care nu poate distinge realul de ireal.

4. Încă din primele scene ale filmului, eroina consultă o carte de vise, care orientează pe spectator spre superstiții, în contra cărora noi ducem o luptă de zi de zi.

5. Nu e determinată epoca cînd se petrece acțiunea, astfel că unele expresii în gura eroilor filmului, care exprimă dorința de a merge „nach Paris", e susceptibilă de diferite subînțelesuri.

6. Filmul e expresia tipică a felului formalist de a prezenta cadrele cinematografice (schimbarea de volum a oamenilor, transformarea obiectelor etc.).

7. Filmul are elemente de isterie și sadism (scena în care muzicantul bate degetele eroinei cu o nuia).

8. Are și aspecte imorale. Ex: scena în care eroina visează că este căsătorită cu doi deodată, cochetează cu toți trei, neputînd să-și aleagă pe acela care o va face „fericită". Scenele de beție sunt respingătoare.

9. Tipurile bărbaților și în special al tînărului, cu deosebire în momentele de beție și bătae, aduc aminte perfect de tineretul hitlerist, tipul criticat foarte aspru în presa și materialul cinematografic sovietic.

În concluzie, atmosfera vicioasă a filmului, propaganda pe care o face pentru fericirea cîștigată nu pe baza muncii

depusă de femeie, dar pe „întîmplare fericită", un „happy-end" neexplicabil, precum și cele expuse mai sus, fac ca filmul să fie dăunător și în contradicție cu propaganda dusă de noi. De aceea concluzia cenzurii este ca filmul să fie respins.

Recunoaștem restricțiile impuse filmului sovietic începând cu anii '30: orice atingere cu oniricul este interzisă, acțiunea filmului trebuie să fie ancorată într-o realitate bine definită spațial și temporal. Viziunile fantastice ale unei lumi a luxului, care o bântuie pe eroină, sunt considerate dăunătoare pentru tinerele și tinerii comuniști. Miracolul inserat în realitate produce confuzie ideologică printre spectatori. Orice aluzie metafizică, fie și deschiderea unei cărți de interpretare a viselor, este considerată un atac la adresa materialismului dialectic și istoric. Scenariul, verificat de cenzura de partid, este baza de neclintit a filmului. Orice intervenție personală a regizorului și a operatorului, planuri, cadre, unghiuri, lumini, decoruri deosebite, nu poate însemna altceva decât *formalism*, alterare individualistă și estetizantă a realității, sancționabilă chiar și cu pușcăria. De formalism s-au făcut vinovați marii regizori sovietici ai anilor '20, iar regizorii români vor regăsi din când în când grosplanuri sau contraplonjeuri cu sentimentul amăgitor că înfăptuiesc un act de disidență politică.

Consecințele acestei îngrădiri a expresiei artistice se văd în aproape toate filmele deceniului 6, începând cu *Răsună valea* (1950). Prim-planurile, ca să nu mai vorbim de gros-planuri, sunt extrem de rare. Aparatul se menține la o distanță securizantă de actori, în plan mediu, din motive propagandistice. Decuparea și accentuarea unui chip omenesc înseamnă individualism, vedetism burghez, negarea principiului muncii colective în artă. Importantă este corectitudinea ideologică a replicilor, care nu trebuie alterată de modul în care sunt filmați actorii în timp ce le rostesc. Distanța „teatrală" a planului mediu frontal previne eventualitatea

ca pe chipul actorului aparatul să surprindă o umbră, o boare de zâmbet, o mişcare din ochi care să nuanţeze sau să contrazică ceea ce spune, transmiţând alt „mesaj" decât cel dorit de autorităţi.

O altă regulă preventivă nescrisă este *mişcarea neîntreruptă*, dotată cu sens. Nici un personaj nu are voie să se oprească, să contemple ceva, să tacă pur şi simplu, să nu facă nimic. Toţi, buni şi răi, se agită, vorbesc, se află continuu într-o treabă, nu dorm, nu mănâncă, nu se îmbolnăvesc, n-au astenie. Comunismul există doar cinetic, lumea vine de undeva şi se duce undeva – nimeni nu stă. (La sfârşitul anilor '80, această regulă se transfera în stradă: dacă un cetăţean staţiona, de pildă, în Piaţa Scânteii, contemplând clădirea fără vreo intenţie, după câteva minute, un ins în costum gri de gata venea să-l întrebe cu ce se ocupă. Cetăţeanul contemplativ nu încălca nici o lege, cu excepţia celei descrise mai sus.) Stopul acţional al personajului poate fi interpretat în varii feluri de spectator, scăpând controlului politic.

Legată de regula cineticii cu sens este cea a *absenţei liniştii*. În filmele acelor ani nu se face deloc linişte. Dacă nu vorbeşte nimeni, dacă nu există zgomote diegetice de activitate, atunci ilustraţia muzicală, produsă îndeobşte de o orchestră laureată cu Premiul de Stat, marchează fiecare deplasare în spaţiu, fiecare gest sau grimasă a personajelor. E adevărat, şi în cinematograful internaţional al anilor '50 se poate constata că sonorul nu dusese încă la înţelegerea valorii stilistice a liniştii. Dar în România, rolul muzicii de acompaniament era, deocamdată, propagandistic, şi nu artistic: ea ghidează interpretarea corectă a secvenţelor de către spectatorul-ţintă, în caz că respectivele secvenţe n-ar fi suficient de grosiere şi cu sens unic. Şi liniştea, ca şi inacţiunea, se poate interpreta de către spectator în direcţii necontrolate.

În sfârşit, cea mai importantă caracteristică imprimată cinemaului românesc de propaganda de tip sovietic este *încărcarea obligatorie cu mesaj* a fiecărui metru de peliculă plătită cu banii poporului. Nimic nu trebuie să se întâmple pe ecran din pricina faptului că pur şi simplu se întâmplă. Nici un personaj nu bea nişte apă doar pentru că îi e sete, scenaristul şi regizorul trebuie să aibă ceva de spus cu asta. Un chiabur nu e urât şi plin de ură pentru că aşa e el ca om, ci pentru că e chiabur, şi un chiabur nu poate fi altfel. Ion nu o părăseşte pe Maria pentru că s-a plictisit de ea ca femeie, ci pentru că îi despart concepţii fundamental diferite despre lume şi viaţă. Totul trebuia problematizat şi politizat.

Această *mesajită* cronică îşi face simţite urmările până în zilele noastre. Ea l-a obişnuit pe spectatorul român *să vadă dublu*, acţiunea propriu-zisă a filmului şi, în spatele şi deasupra ei, povestea bis politică. În anii '80, în condiţiile unei tensiuni antiregim crescânde, obişnuinţa aceasta a generat un adevărat delir hermeneutic, identificare de „şopârle", momente antisistem, şi acolo unde nu erau. Aidoma lui Ipingescu şi Jupân Dumitrache, românii erau mereu tentaţi să considere că „e scris adânc", atunci când nu înţelegeau nimic. Minimalismul noului val douămiist poate fi considerat şi o reacţie la acest mod de a face cinema.

Însumând toate aceste caracteristici, putem numi *film surd* tipul de film dominant în anii '50. Un film vorbitor adevărat nu doar vorbeşte cu glasurile personajelor, dar reuşeşte să dea spectatorului impresia că dialoghează cu el. Dacă însă filmul vorbeşte întruna, în legea lui, fără să bage în seamă spectatorul, dacă filmul întreabă şi tot el răspunde, fără să încerce a intui întrebările spectatorului şi a le răspunde, atunci nu e un film mut, dar e un film surd.

Temele de propagandă în cinematograful deceniului 6 sunt:

- Colectivizarea, căreia i se opun chiaburii, moşierii şi „cozile lor de topor" (*În sat la noi*, *Mitrea Cocor*, *Desfăşurarea*, *O mică întâmplare*).

- Lupta entuziastă a tinerilor cu natura pentru modernizarea României, la chemarea și sub conducerea Partidului (*Răsună valea, Brigada lui Ionuț, Erupția*).
- Rezistența anticapitalistă și antifascistă a comuniștilor ilegaliști și a „protocomuniștilor" (*Mitrea Cocor, Nepoții gornistului, Viața nu iartă, Mingea, Valurile Dunării, Furtuna*).
- Frăția de arme româno-sovietică (*Mitrea Cocor, Nepoții gornistului, Răsare soarele, Viața nu iartă*).
- Depistarea și anihilarea spionilor infiltrați din Apus, adesea „foști" ai vechiului regim, aflați acum în solda imperialiștilor, care urmăresc să saboteze realizări ale inteligenței tehnice românești sau să fure planurile invenților-minune (*Răsună valea, Viața învinge, Brigada lui Ionuț, Alarmă în munți, Vultur 101*).
- Închiaburirea, îmburghezirea unor membri ai noilor conduceri, stopată la timp de comuniști cinstiți și responsabili (*Desfășurarea, Directorul nostru, O mică întâmplare*).
- Decadența orânduirii burghezo-moșierești, inevitabilitatea destrămării ei sub asaltul vremurilor noi (*Nepoții gornistului, Ciulinii Bărăganului, Citadela sfărâmată, Bijuterii de familie*).
- Individualismul sortit eșecului în fața vieții și muncii în colectiv (*Nufărul roșu, Pe răspunderea mea*).

În intervalul de relativ dezgheț de după moartea lui Stalin și strângerea din nou a șurubului după 1956, chiar și conducerea superioară de partid își îngăduie să sesizeze neajunsurile propagandizării în exces a filmelor românești, care afectau chiar eficiența propagandei.

Slăbiciuni deosebit de serioase se manifestă în creația de filme artistice. Scenariile unor filme artistice suferă încă de mult schematism. Ele nu izbutesc să înfățișeze toată bogăția și multilateralitatea vieții noi pe care o trăiește

poporul nostru, în imagini artistice vii, emoționante. Uneori, aspectele variate ale procesului de transformare revoluționară a societății noastre [...] sunt reduse la scheme lipsite de viață, la conflicte născocite, palide și neatrăgătoare. În unele filme artistice (*Viața învinge*, *Brigada lui Ionuț*) figurile oamenilor înaintați sunt prezentate schematic, artificial, lipsite de personalitate, de trăsături individuale puternice, care să rămînă întipărite în mintea spectatorilor.

Nici calitatea dialogurilor nu este la înălțime. Personajele vorbesc într-o limbă săracă, inexpresivă, care nu contribuie la reliefarea caracterului lor. Calitatea nesatisfăcătoare a filmelor artistice este în același timp rezultatul unei slabe munci regizorale. Munca creatoare pentru realizarea filmelor este înlocuită adeseori cu o transpunere mecanică a ideilor și materialului din scenariul literar, fără folosirea îndrăzneață a variatelor mijloace artistice proprii limbajului cinematografic.

Există lipsuri serioase și în îndrumarea actorilor de către regizor. În interpretarea actorilor se observă uneori puternice rămășițe de teatralism. [...]

Uneori, conducerea Direcției Generale a Cinematografiei, în locul unei conlucrări creatoare cu autorii de scenarii, bazată pe cunoașterea realității, pe respectarea adevărului vieții, a contribuit la schematizarea materialului, propunînd scriitorilor soluții și rețete elaborate din birou. Nu rare au fost cazurile cînd conducerea Direcției a înlocuit colaborarea cu autorii de scenarii prin metode de cîrpire primitivă a scenariilor, ajungîndu-se uneori pînă la substituirea scriitorului în elaborarea propriului său scenariu[1].

Doi ani mai târziu, în noiembrie 1956, după revoluția anticomunistă din Ungaria, aceste observații corecte sunt o amintire, preocupările partidului legate de cinema deveniseră cu totul altele:

1. Document nr. 1005/1954, Arhiva CC al PMR.

Singura manifestare fățiș dușmănoasă de sprijinire a rebeliunii din Ungaria a fost la laboratorul de prelucrare a peliculei de la Floreasca, unde un laborant (Boris Ursati) în ziua de 24 octombrie a îndemnat pe ceilalți salariați să adopte o atitudine favorabilă rebeliunii. El a afirmat că „romînii sînt lași că nu se răscoală" etc. Este semnificativă atitudinea salariaților care nu au luat imediat atitudine în chip deosebit de energic, au înfierat manifestarea lui Ursati calificînd-o drept dușmănoasă și au vrut să-l bată și să-l alunge din laborator. Ursati peste cîteva zile și-a prezentat demisia (din proprie inițiativă). De acest caz au fost sesizate organele de securitate. [...]

În rîndurile creatorilor, există în ultimul timp discuții în legătură cu unele modificări care au devenit necesare la filmele aflate în producție, în urma ultimelor evenimente politice internaționale. De pildă discuțiile care au avut loc la Ministerul Culturii (la tov. Prisnea) cu echipa de filmare de la „Citadela sfărîmată", directorul filmului (Cristian) și operatorul șef (Gologan) au arătat că „în actualele condiții politice" nu este posibil să se filmeze o manifestație care era prevăzută în scenariu, sau că „această manifestație trebuie să o facem acum pe platou și nu pe stradă". Aceeași părere ne-a fost relatată (în aceeași termeni, subliniindu-se că „acum a devenit imposibil") de către regizorul I. Mihu (de la filmul „Cînd se ridică ceața") care ne-a vorbit de o manifestație prevăzută în scenariul lui la care va trebui să renunțe. Menționez că același regizor – pentru a-și face mai plauzibilă argumentația – ne-a relatat că „dacă nici manifestația din 7 noiembrie nu a avut anul acesta loc, cum o să putem noi face una"[1].

În 1958, „înghețul" instalat de regimul Dej în cinematografie, cu supravegherea strînsă de către Securitate a tuturor sectoarelor producției cinematografice, atinge un maxim:

1. Notă privind atmosfera politică din studioul București, 22 noiembrie 1956, Arhiva CC al PMR.

Pentru întărirea controlului politic-ideologic asupra creației de filme, să se reorganizeze Consiliul artistic al cinematografiei, în care să fie atrași oameni de cultură cu un nivel politic ridicat și competenți în problemele cinematografiei. Din acest Consiliu să facă parte și activiști de partid din frontul ideologic, care să ajute cinematografia în înlăturarea greșelilor ideologice la filme.

Conducerea Ministerului Învățământului și Culturii să analizeze situația cadrelor de conducere de la Direcția Generală a Cinematografiei și studiourile de filme și să ia măsuri pentru întărirea conducerii cinematografiei cu cadre competente, bine pregătite profesional. Totodată să se ia măsuri pentru înlăturarea din cinematografie a elementelor incapabile și necorespunzătoare. [...]

Pentru a evita intrarea în producție a unor scenarii cu deficiențe ideologice, propunem să se instituie un colectiv format din tovarășii: Constanța Crăciun, George Macovescu, Pavel Țugui, Florea Virgil și Ștefan Ion – care să aprobe scenariile literare înainte de a intra în producție[1].

Aceste măsuri erau considerate necesare și din punct de vedere financiar, dată fiind acumularea de sume considerabile cheltuite pentru realizarea unor filme care n-au apărut niciodată.

Munca pentru crearea scenariilor a fost socotită ani de-a rîndul drept o sarcină a scriitorilor, în acest scop la Uniunea Scriitorilor existînd o comisie a scenariului de film. Ani de-a rîndul au fost create scenarii care nu răspundeau necesităților producției. În anii 1954 și 1955 sumele cheltuite pentru scenariile literare s-au ridicat la 2 milioane 270 de mii, fiind achiziționate diferite lucrări literare care apoi nu au fost întrebuințate. [...]

1. Referat cu privire la situația din domeniul cinematografiei, 1958, Arhiva CC al PMR.

Luptînd împotriva concepţiei după care scenariul de film nu ar avea un specific propriu, anul acesta au fost luate în discuţia redacţiei de scenarii numai acele producţii literare care aveau şanse să devină scenarii de film. Cu toate acestea, sumele cheltuite anul acesta pentru plata scenariilor sub formă de avansuri între 10-50% s-a ridicat la peste 755.000 lei din care numai 72.000 reprezintă plata scenariilor care vor intra în producţie. [...]

Asemenea practici au contribuit de pildă la situaţia că unele filme ca „Bălcescu", „Ceferiştii", „Păcală", „Lenţa", „Domnul Mărăcine", „Barbu Lăutaru" au intrat în producţie, s-au cheltuit sume care se ridică la peste 6 milioane lei pentru ca ulterior să se renunţe la crearea lor[1].

Efectul asupra filmelor apărute între 1956 şi 1959 este vizibil. Cazurile de membri de partid, de cadre de conducere care, mânaţi de parvenitism, comit abateri grave de la etica şi echitatea comuniste (*Desfăşurarea*, *Directorul nostru*) sau de militari comunişti care trădează regimul pe moment sub vraja unei femei-agent fatale (*Alarmă în munţi*), aduse pe ecran între 1954 şi 1956, nici nu mai intră în discuţie ca subiecte de scenariu. Marea majoritate a producţiei acestei perioade, pentru a fi evitate riscurile ideologice ale scenariilor originale, sunt transpuneri pe ecran de opere literare publicate, verificate, trecute deja prin filtrul cenzurii: *Moara cu noroc* (I. Slavici), *Citadela sfărâmată* (H. Lovinescu), *Pasărea furtunii* (P. Dumitriu), *O mică întâmplare* (Sütő András), *Ora H* (Nicuţă Tănase), *Vultur 101* (Nicolae Tăutu), *Două lozuri* (I.L. Caragiale), *Ciulinii Bărăganului* (Panait Istrati), *Viaţa nu iartă* (Al. Sahia) etc.

Cele câteva scenarii originale acceptate sunt două comedii benigne până la inepţie (*Alo?... aţi greşit numărul!*, *Băieţii noştri*), un film de acţiune montană (*Avalanşa*), o

1. Informaţie privind organizarea Uniunii Creatorilor de Film şi a fondului cinematografic/1956, Arhiva CC al PMR.

poveste pedagogică despre nevoia de comunism și comuniști a intelectualului (*Mingea*). Cât despre *Râpa dracului* și *Erupția*, iată ce spune o informație privind situația filmelor artistice aflate în producție, datând din 27 noiembrie 1956:

> „Rîpa dracului" (regizor Jean Mihail). [...] Calitatea materialului tras este slabă. Pornind de la un scenariu lozincard și neartistic (Dragoș Vicol), scenariu care n-ar fi trebuit să primească dreptul de a intra în producție, Jean Mihail a amplificat considerabil lipsurile scenariului printr-o regie lipsită de talent, surprinzător de plată[1].

În ce privește *Erupția*, filmul ce va fi regizat până la urmă de Liviu Ciulei, aflăm următoarele:

> Scenariul a fost aprobat de Consiliul Artistic; niciunul dintre regizori nu a acceptat pînă în prezent să lucreze pe baza lui. Nici autorul scenariului nu mai este de acord cu forma aprobată a scenariului și a hotărît să facă modificări într-un viitor pe care nu l-a precizat încă[2].

Un singur film provoacă mari probleme în această perioadă, *Viața nu iartă*, inițial *Când se ridică ceața*, în regia lui Iulian Mihu, Manole Marcus și Mircea Drăgan. Este respins și refăcut de mai multe ori, astfel încât realizarea lui durează aproape trei ani (1956-1959). Forma finală, de pe genericul căreia dispare M. Drăgan, este prosovietică și îndreptată împotriva armatei române din primul război mondial și a Marii Uniri din 1918 – asta la șase luni după ce ultimul soldat sovietic părăsise România. Și în condițiile în care statisticile oficiale înregistrau între 1955 și 1957 o creștere de 24% a numărului de spectatori la cinema, însă ea se baza pe o creștere masivă de la 36,2% în 1955 la 45,4% în 1957 la filmele importate din țările capitaliste și o

1. Arhiva CC al PMR.
2. Observații la planul tematic pe anul 1957, Arhiva CC al PMR.

creştere de la 3,6% la 7,5% la filmele româneşti, în vreme ce filmele aduse din URSS cunoşteau o cădere apreciabilă, de la 32,7% la 27,6%[1].

România se derusifica, filmul românesc încă nu.

Studii de caz

Răsună valea (1950) sau Justiţia robelor murdare

N-a fost nici o problemă pentru regizorul Paul Călinescu să treacă de la *România în lupta contra bolşevismului*, documentar de propagandă realizat în 1942, la glorificarea lui „Stalin şi poporul rus, Libertate ne-a adus". Faptul nici nu părea prea grav din punct de vedere moral. Literatura română, de pildă, avea în 1950 un trecut glorios. Eminescu, Caragiale, Arghezi, Sadoveanu, Blaga, Bacovia, Barbu, Rebreanu ar fi putut să dea oricând un Premiu Nobel pentru literatură. Marii scriitori fixaseră repere estetice şi de libertate a expresiei peste care nu se putea trece decât cu tancul. Ceea ce s-a şi făcut. Atitudinea unor Sadoveanu, Călinescu sau Arghezi în faţa tăvălugului roşu nu arată bine deloc. În 1950 erau cu toţii nu nişte tineri naivi, vulnerabili la stângism, ci oameni în jur de 60 de ani, trecuţi prin toate ciururile şi dârmoanele. Aveau în spate opere monumentale de apărat. Şi totuşi s-au înscris în propaganda noului regim, fiind răsplătiţi pe măsură.

Filmul românesc de ficţiune, în schimb, nu însemna mai nimic în 1950. Puţinii regizori, scenarişti şi actori nu aveau

1. Informare privind unele probleme ale reţelei cinematografice, 1958 – Arhiva CC al PMR.

ce apăra în faţa „obuzelor" estetice ale lui Jdanov. Nici pe plan mondial filmul încă nu avea un statut clar ca mijloc de manifestare a libertăţii de conştiinţă şi expresie, artistică şi morală, a creatorului, era privit în Occident în mare măsură ca un produs industrial comercial. Sau, în URSS, ca un mijloc de propagandă, cel mai eficient, potrivit lui Lenin. Abia în mai 1952, Curtea Supremă a SUA hotărăşte în premieră, în procesul distribuitorului filmului lui Rossellini *Il Miracolo*, că filmul nu e un simplu produs comercial şi că are dreptul la prevederile constituţionale privind libertatea de expresie[1].

Iată de ce pentru Paul Călinescu, Jean Georgescu sau Jean Mihail, angajarea în propaganda noului regim putea să nu însemne cine ştie ce frământare morală. Oamenii îşi făceau meseria cu materialul clientului.

Răsună valea începe prin a glorifica munca voluntară la linia ferată Bumbeşti-Livezeni. Tinereţe, entuziasm, dăruire pentru binele colectiv. Un concept propagandistic fundamental, care va duce la mersul „voluntar", „patriotic" al elevilor, studenţilor, profesorilor, soldaţilor, în anii '70 şi '80, să strângă recolta de pe câmp „bob cu bob". Cine pomeneşte de salariu înainte de a se apuca de muncă grea, acela e un rebut uman, o uscătură care va arde în flăcările elanului colectiv.

Inginerul burghez Poenaru prezintă soluţii ştiinţifice şi termene realiste pentru străpungerea muntelui. Inginerul de partid Dinescu pune în faţă elanul muncitoresc, sub îndemnul partidului. Poenaru: „Asta e treabă de 7 ani"; Dinescu: „O s-o facem în 7 luni. De ce? Fiindcă ne-am luat angajamentul faţă de partid".

Vor trece mai bine de 20 de ani până când această feroce idee-forţă va fi negată parţial în *Puterea şi Adevărul* (regia

1. *Cinema Year by Year 1894-2005*, ed. cit., p. 366.

Manole Marcus, scenariu Titus Popovici, 1972) pentru a fi înlocuită cu o altă „injecție" propagandistică.

Personajul Niki Goguleanu, jucat de Radu Beligan, e făcut să inducă maselor ideea că orice individ cât de cât bine îmbrăcat, „la costum", deloc murdar de noroi, vaselină sau cărbune,. e suspect, trebuie supravegheat cu atenție de oamenii muncii.

Personajul Crețu, la rândul său, conturează portretul dușmanului activ și sângeros al noii orânduiri, sabotorul criminal: el este gras, viclean, alcoolic și frustrat sexual până la tentativă de viol. Umblă cu cuțitul. Este un anormal, un om rău și urât. Îl vom regăsi sub alte nume și în alte interpretări în *Viața învinge*, *În sat la noi*, *Mitrea Cocor*, *Brigada lui Ionuț*, *Desfășurarea*. După aceste filme, devine de neînchipuit în Republica Socialistă România un om normal, plăcut la înfățișare, sincer, cu bun-simț, neros de vicii, care să nu fie totuși de acord cu comunismul. Respectivul e musai să fie atins de grave tulburări ale ființei: ori e ticălos, și atunci trebuie exterminat, ori e nebun, și atunci trebuie internat cu forța la balamuc, ori e dezorientat, și atunci trebuie dusă cu el muncă de lămurire. *Cvartum non datur*. Regăsim un topos al propagandei filmice bine înfipt în creierul colectiv în 1990: „Iliescu te votăm, te votăm cu toții/ Ca să moară de necaz leneșii și hoții". Cine nu era cu Iliescu, moștenitorul în efigie al lui Ceaușescu, era exclus să fie harnic sau cinstit.

Dar momentul de maximă virulență propagandistică a filmului este lichidarea dușmanului Crețu. După o luptă scurtă, teroristul care voia să arunce în aer tunelul este azvârlit în prăpastie de vânjosul țăran Ion. La început, Crețu fusese montat de bancherii exploatatori s-o facă, acum acționa pe cont propriu, din ură pură. Muncitorii se adună cu torțe la locul faptei și Ion raportează: „Așa a fost". Nimeni nu-i pune la îndoială spusele. Nimeni nu cere vreo anchetă

(„Lasă ancheta, tovarăşe! N-auzi vorbele care umblă?"). Nu apare nici un miliţian, nici un medic legist, nici un procuror. Salopetele murdare ţin loc de robe. Justiţia muncitorească s-a înfăptuit. Alăturaţi în minte acestei secvenţe imaginile minerilor lovind cu bâtele, pumnii şi picioarele cetăţeni luaţi de pe stradă în Piaţa Universităţii, vinovaţi de a purta plete, ochelari sau fustă scurtă. Şi bucureştenii înşiraţi pe margini şi aplaudând cu voioşie. Amintiţi-vă strigătul: „I-me-ghe-be, face ordi-ne!". Şi puneţi în montaj cu toate acestea zicerea scenaristului Văii care răsună, dramaturgul Mircea Ştefănescu, la şapte ani după premieră: „Mă odihneam cu sentimentul datoriei împlinite".

Este şi acesta un film.

Viața învinge (1951) sau Filmul pierde

La numai un an distanță de *Răsună valea*, *Viața învinge* îl face să pară de-a dreptul primitiv printr-o rafinare a discursului propagandistic adecvată subiectului prelucrat: intelectualii. Dacă în *Răsună valea* se pomenește o singură dată numele lui Gheorghiu-Dej, iar al lui Stalin deloc, în *Viața învinge* portretul lui Dej apare pe perete încă din secvențele de început, după care portretul lui Stalin împodobește mai toate interioarele filmate în studiourile Barandov din Praga. Este invocat sistematic Partidul, iar referirile la URSS și „calea oamenilor de știință sovietici" abundă. Profesorul Dan Olteanu, interpretat de George Vraca, este un metalurg de mare clasă, după cum înțelegem, dar are „ezitări", e „orgolios" și „individualist". El concepe rețeta unui soi de fontă-minune, dar, după eșecul probei practice, cauzat de sabotorii interni conectați cu imperialiștii de peste ocean, demobilizează, devine depresiv, își pierde încrederea în sine. Atunci intervine Partidul, prin activiștii săi de nădejde. Olteanu, intelectualul șovăielnic, e mustrat tovărășește. I se arată drumul oamenilor de știință sovietici, înfrățiți cu muncitorii. I se atrage atenția asupra pericolului cantonării – spre care îl împing savanții burjui – în lucrări teoretice, ceea ce înseamnă „idealism" și „rupere de mase". Aceste imagini și dialoguri încep inseminarea în creierii românilor a unui sentiment colectiv care se va coace timp de decenii pentru a exploda în 1990 în strigătul: „Noi muncim, nu gândim!". Cei care pretind că gândesc sunt de fapt niște paraziți care ard gazul de pomană – fără clasa muncitoare, n-ar fi buni de nimic. Actul gândirii în absența unei activități manuale este inutil, o înșelătorie, dacă nu o subversiune. A fost

necesar mai bine de un deceniu (1990-2000) pentru ca această fixaţie a creierului colectiv să se estompeze.

Totodată, filmul lui Baranga şi Negreanu stabileşte raporturile dintre activistul de partid, apparatcikul, şi intelectualii cu o meserie precisă: ingineri, medici, profesori etc. Fără îndrumarea, fără îndemnurile mobilizatoare („Deci se poate, tovarăşe!", „Cine vrea să muncească găseşte soluţii, cine nu, găseşte scuze") ale activistului, specialistul e o păpuşă mecanică dezarticulată. În sistemul „hindus" instituit de comunism, profesioniştii atestaţi devin o castă inferioară – ditamai profesorul Olteanu este luat sistematic „la pertu" de un activist abia ieşit din adolescenţă. Aşa se explică remarcabila expresie folosită după 1989 de inginerul hidro Ion Iliescu, care, povestind a n-a oară conflictul său cu Ceauşeştii, îşi formulează sancţiunea de a fi fost scos din CC şi pus la Ape astfel: „Am fost trimis în meserie!" – ca şi cum ar fi fost trimis în Siberia. Expresie mărturisind frustrarea inginerului de a cădea din condiţia de apparatcik în cea de executiv.

În materie de pedepsire a dușmanilor poporului, în *Viața învinge* se înregistrează un „progres": ei nu mai sunt lichidați pur și simplu de „oameni de bine", ci sunt dați pe mâna Securității, care își face astfel intrarea ca înger păzitor al României Socialiste.

În sat la noi (1951) sau Ăștia nu sunt oameni!

Cu *În sat la noi*, Jean Georgescu și Victor Iliu își iau o sarcină grea: să convingă țăranii să se înscrie în colectivă. Structura clasei țărănești după război era următoarea: micii proprietari de pământ însumau, după împroprietăririle interbelice succesive, 89,6% din suprafața cultivabilă a țării, moșierii, doar 10,4%[1]. Existau și țărani cu pământ puțin sau deloc, care munceau la alții, așa-numitul proletariat agricol, în număr nesemnificativ. Acest proletariat agricol trebuia asmuțit împotriva marii mase a țăranilor așezați, care își lucrau pământul. Dușmanul principal nu era moșierul, ci așa-numitul chiabur, țăranul înstărit. Georgescu și Iliu construiesc deci o realitate cu totul paralelă, un sat de operetă, al *bunei lumini*, în care chiaburul este o bestie incorigibilă, un neom menit exterminării. Când Dumitru, fiul de chiabur, interpretat convingător de Liviu Ciulei, vine la ședința de constituire a colectivei, „am venit și eu, să văd ce e, ca omu'", protocomunista Maria se ridică și strigă: „Care om? Tu ești om? Ăștia nu sunt oameni! N-au inimă! Vrea să intre în colectivul nostru ca viermele în rod!". Sunt cuvinte-emblemă pentru miile de nevinovați care vor înfunda pușcăria și lagărele de muncă. „Pe dealuri și pe ogoare, mărăcinul

1. M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 132.

umbră n-are/ Cum n-are umbră în satu, omu lacom şi bogatu./ Mărăcinu e lăsatu să fie scos şi-aruncatu." Filmul cu titlu familial-călduţ *În sat la noi* este o instigare temeinică la violenţa de clasă, exaltă ura ca mecanism al progresului social. Cel care are este prin definiţie un ticălos, cel care nu are e un om harnic şi cinstit.

Pare simplu şi prostesc. Poate să intre aşa ceva, pe termen lung, în capul a mari mase de români? Poate: să ne gândim la fervoarea luptei anticorupţie a începutului de mileniu III pe aceste plaiuri – cât din ea este dorinţă de dreptate şi cât ură pură faţă de cel care are şi, prin urmare, trebuie deposedat şi închis? În ce măsură marii corupţi, indiferent de vinovăţia lor, de cele mai multe ori reală, sunt priviţi înaintea oricărui act de justiţie ca burjui şi chiaburi ai vremurilor noastre? Neplăcute întrebări, şi mai neplăcute răspunsuri. Chiar şi pentru posteritatea unor cineaşti ca Jean Georgescu şi Victor Iliu, autori ai unor opere cinematografice de excepţie, *O noapte furtunoasă* şi *La Moara cu noroc*, dar şi ai acestei mostre de propagandă criminală.

„O să rămânem singuri, Avrame!", îi zice nevasta „orientată" ţăranului care vrea să se păstreze neutru, „de capul lui". Ea nu spune: „E bine ce zic comuniştii ăştia!", dar solicită alăturarea securizantă la turmă. Nu ieşi din rând, nu te pune de-a curmezişul, mergi cu valul. Aşa cum vom vedea, ani de-a rândul, acesta a fost mesajul – mai mult sau mai puţin explicit – livrat poporului de filmul românesc, ca şi de literatură. A fost transmis eficient acest mesaj? Dacă e să judecăm după câtă disidenţă autentică a avut România, da.

Relaţiile intime şi de rudenie, începând cu soţ-soţie, sunt şi ele subordonate, în premieră, în satul lui Georgescu şi Iliu, colectivului. Soţia îşi reclamă soţul adunării generale, fiul nu poate nutri altfel de convingeri decât tatăl. Şi totul nu sub semnul vreunui raţionament, fie el şi falacios, ci sub semnul credinţei cvasireligioase în comunism. Aşa cum Aurel Baranga şi Dinu Negreanu în *Viaţa învinge* îi cereau

intelectualului şovăielnic să creadă nestrămutat în viitorul luminos desenat de Partid, Jean Georgescu şi Victor Iliu îi cer ţăranului pragmatic să creadă în Pământul Făgăduinţei, colhozul sovietic care se va înstăpâni şi la noi. Este începutul unui proces de *alungare a gândului* de pe teritoriul României, pentru a fi înlocuit cu mistica Partidului şi mesianismul Tovarăşului, având-l ca model pe Stalin.

Există în *În sat la noi* o singură imagine care sparge crusta propagandistică, lăsând să se vadă vocaţia de cineast autentic a lui Victor Iliu, care se va manifesta în *La Moara cu noroc*. În plin joc şi voie bună, printre ţăranii beţi de fericirea Colectivizării, aparatul descoperă figura unei bătrâne îmbrăcate aproape ca o mireasă, pe care se fixează într-un prim-plan deja neobişnuit – erau foarte rare momentele în care aparatul se apropia de personaje. Expresia bătrânei „mirese" contrastează intens cu veselia generală; teama, resemnarea, nostalgia unei lumi apuse, presimţirea răului ce va să vină compun un aer de neuitat acelui chip care nu poate salva nimic.

Mitrea Cocor (1952) sau Colonia sovietică

În *Mitrea Cocor*, propaganda comunistă în cinema capătă accente antiromânești. Boierul Cristea Trei Nasuri e un monstru burduhănos ca la carte, polițaiul o fiară, chitită să bată țăranii la sânge, vechilul aşijderea. În plus însă, soldatul comunist în devenire Mitrea Cocor adaugă cu creta „Dus-întors" pe un vagon pe care scrie „București-Moscova". Sub un imens portret al lui Stalin, militarii români luați prizonieri de ruși se înscriu cu elan în divizia „Tudor Vladimirescu", pregătită în URSS să facă ordine în armata română. Ofițerii care refuză cizma sovietică sunt demonizați, numiți „prietenii ciocoilor". Singurul viitor luminos pentru România e acela de colonie sovietică. Marele scriitor Mihail Sadoveanu, autorul cărții, poate fi mulțumit cu această transpunere cinematografică a „luminii care vine de la răsărit".

Ca și în celelalte trei filme realizate până atunci în regimul comunist, în *Mitrea Cocor* nu există nici un sărut, nici

măcar o apropiere prea mare a chipurilor soților sau îndrăgostiților. Cel mult o strângere de mână sau un cap pus pe umăr. Sexul este total absent, pare că pruncul Nastasiei e produs prin înmugurire. Iar moartea nu poate fi decât jos-nică și convulsivă pentru dușmanii poporului, eroică și curată pentru eroii poporului, care nu mor, doar „încetează din viață", ca și cum s-ar duce pe lumea cealaltă „cu alte însărcinări".

Nepoții gornistului (1953) sau Mitologizarea ilegalității

Mecanism de bază al propagandei politice, tragerea istoriei la temele prezentului începe să fie utilizată în *Nepoții gornistului*. Personajul numit, cum altfel, Dorobanțu adună ca pe niște afluenți Războiul de independență 1877, Răscoala țăranilor 1907, Războiul mondial 1917 și varsă totul în grevele muncitorești conduse de comuniști în anii '30, pregătind momentul 23 August 1944. Gornistul de pe redută, care nu dă înapoi în fața turcilor, e un *protocomunist*. Țăranul împușcat de armată, soldatul ucis de propriul ofițer-burjui, la fel.

Relația cu Rusia Sovietică, binefăcătoare a României, e din nou marcată clar. Dar între *Mitrea Cocor* și *Nepoții gornistului* s-a întâmplat ceva: tovarășul Stalin a încetat din viață. Prin urmare, nu-i mai apare portretul, nu-i mai e invocat numele. Propaganda se retrage în tranșeea Lenin („Să-i spui tovarășului Lenin și de noi, românii..."). În schimb, începe fabricarea luptei eroice din ilegalitate a comuniștilor români, care capătă proporțiile unei Rezistențe mitologice. Un partid care număra circa 800 de membri în 1944, mulți dintre ei neromâni, și condus din afara țării, este drapat ca principala forță politică a istoriei românilor. Social-democrații, singurul partid de stânga care ar fi putut să-i concureze pe comuniști, e distrus în efigie – liderul lor e luat cu „huo!" după ce a fost dovedit ca om al patronilor.

Ca și în precedentele pelicule produse de noul regim, nici în *Nepoții gornistului* nu apare vreun personaj autentic, viu, care să funcționeze altfel decât ca întrupare a unei scheme propagandistice. Nu numai pelicula, dar și filmul e alb-negru.

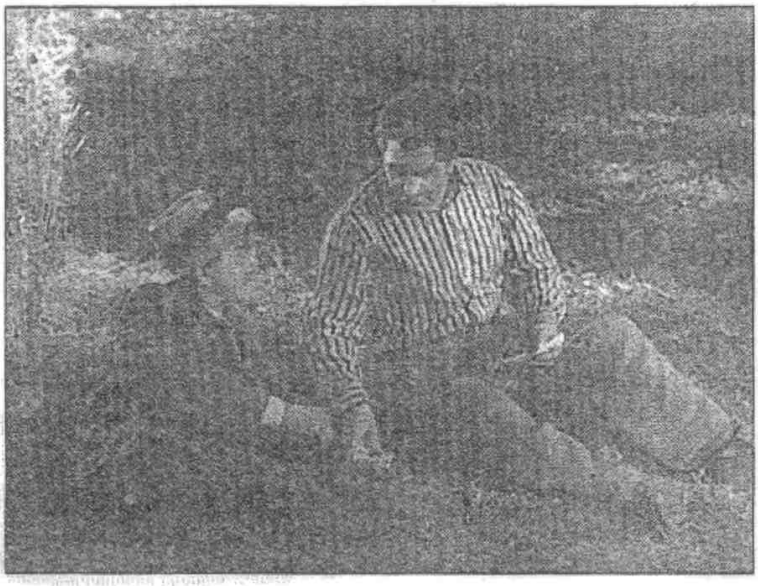
Totuși, e de consemnat primul sărut pe gură din cinematografia Republicii Populare Române, admis pe ecran după ce Cristea Dorobanțu e salvat în ultima clipă de la execuție și își revede soția.

Desfășurarea (1955)
sau
Deviere de dreapta la Udupu

Desfășurarea reia schema din *În sat la noi*, cu Fory Etterle în rolul „chiaburul – ochiul dracului", în locul lui Liviu Ciulei. „Urâții" vor să blocheze colectivizarea, se agită, uneltesc, scot cuțitele, dar sunt, firește, înfrânți de țăranii de bine, îndrumați de partid.

Noutatea propagandistică este apariția unui membru de partid corupt – Voicu Ghiocioaia (Nucu Păunescu). Până

acum, comuniştii erau mai presus de orice bănuială. Ghiocioaia este hrăpăreţ, făţarnic şi corupt. El este mână în mână cu preşedintele ceapeului, interpretat de Ştefan Ciubotăraşu. Dacă în *În sat la noi* era vorba de un „câine turbat" acţionând de unul singur, acum avem un complot în toată regula, cu rădăcini în structurile „la vârf" ale satului. Explicaţia acestui nou tip de scenariu se găseşte în evenimentele politice ale vremii. Gheorghe Gheorghiu-Dej tocmai lichidase, cu aprobarea lui Stalin, „devierea de dreapta" din partid, Ana Pauker, Teohari Georgescu şi Vasile Luca, acuzând-i, printre altele, de compromiterea colectivizării. Principalul său rival, intelectualul comunist Lucreţiu Pătrăşcanu, fusese întemniţat şi îşi aştepta glonţul. Întregul Partid Muncitoresc Român fusese supus unei verificări de cadre, pentru a se depista elementele nepotrivite şi duşmănoase „strecurate în rândurile noastre". Iată de ce tovarăşul Anghel (Ernest Maftei), reprezentantul pur şi dur al partidului în satul Udupu, scrâşneşte la Ghiocioaia: „Nu rămâi tu în partid, am eu grijă!". Este primul *film-supapă* în care nu se mai alege soluţia muşamalizării şi cosmetizării realului. Defecţiunile de partid sunt prezentate publicului în toată urâta lor goliciune, pentru a fi rezolvate cu putere de tovarăşii juşti, operaţiune din care partidul iese mereu întărit.



Totuşi, *Desfăşurarea* marchează şi primul câştig artistic, personajul săteanului desculţ care îşi cumpără bocanci întrucât a fost numit socotitor la ceapeu, Ilie Barbu, născut din întâlnirea condeiului lui Marin Preda cu deja marele actor Colea Răutu. Comunist „cu sufletul", cum vom vedea atâţia în filmele anilor următori, Ilie Barbu e un ţăran complex, când mândru, când sfios, dur, dar capabil de un zâmbet inimitabil, agresiv, dar onest. Personajul lui Colea Răutu pune în premieră o problemă grea: când, într-un film de propagandă în favoarea unui regim criminal, apare ceva artistic valoros, ce cântăreşte mai mult, artisticul în sine sau modul convingător în care el validează propaganda? Esteticul sau eticul?

Un răspuns – nu răspunsul – mi-a oferit marele regizor de teatru şi film Liviu Ciulei, care, actor pe atunci, juca plin de elan roluri de „duşman al poporului". L-am întrebat cu ce stare sufletească juca pe chiaburul Scăpău sau „Buldogul". Răspunsul a venit după o pauză: „Nu-mi mai aduc aminte de rolurile acelea". Până atunci, domnul Ciulei mă uimise cu memoria şi capacitatea narativă, remarcabile la 86 de ani.

Directorul nostru (1955) sau Un film fără de Partid

Directorul nostru înseamnă un moment ieşit din comun până la incredibil în cinematografia românească. Nimic nu îl anunţa şi nimic nu îl va continua ani mulţi după premieră. După cinci ani de deşert cinematografic, după *Mitrea Cocor* şi *Nepoţii gornistului*, vârfuri ale urii de clasă şi propagandei pentru bolşevizarea României, vocea din off a lui Radu Beligan ne introduce într-un univers românesc „contemporan", în care vreme de o oră şi jumătate nu se pronunţă cuvântul Partid! Nici un portret al conducătorilor iubiţi, nici

Stalin, nici Lenin, nici Dej nu apar pe vreun perete! În schimb, regizorul Jean Georgescu și fabuloșii actori Alexandru Giugaru și Grigore Vasiliu Birlic iau destule dintre cele mai pregnante automatisme ale „vieții de partid", ale ștabului comunist înconjurat de trepăduși și le zeflemisesc cu un umor nebun. Din start, naratorul Radu Beligan își râde de însuși zeul Plan, Molochul comunist pe altarul căruia, cum scria Berdiaev, se jertfește totul, și care e o blasfemie să fie îndeplinit – Planul nu poate fi decât depășit: „Directorul mulțumește la toți și felicită pe cei care au mai multe procente peste sută și mustră pe alții pentru că nu reușesc să facă altă ispravă decât să împlinească suta de procente în cap". Apoi are loc o ședință festivă de premiere a „fruntașilor" în muncă. Conducerea DRGBP ia loc la masa prezidiului, dar, de neînchipuit, pe zidul din spate e doar un text din care cadrul nu lasă să se vadă decât „Trăiască Republica Populară Română!". Că Stalin dispăruse, e de înțeles, era mort, dar nimic cu Dej, Partid, comunism?! Filmul lui Jean Georgescu zămislește un *spațiu paralel*, care seamănă cu realitatea românească a momentului, dar nu răsare. Lupta de clasă este absentă, în *Directorul nostru* nu apar dușmani ai poporului, burghezo-moșieri scăpătați care uneltesc, spioni parașutați sau agenți imperialiști infiltrați. Nu apare nici un secretar de partid, înțelept, dârz și ferm, care să facă ordine. Răzvrătiții Tănase Florescu și Maria Popescu nu amenință că se duc la Partid, vorbesc deschis în fața colectivului. Și asistăm la sabotarea „în direct" a unei ședințe cu prezidiu și ordine de zi: oamenii înapoiază pe rând premiile-mită oferite în schimbul tăcerii! Gradul de pericol din punct de vedere propagandistic al unei asemenea scene este imens în atmosfera încărcată de teroare a epocii, când „se dădeau trei ani pentru nimic". Ani în șir așa ceva nu va mai trece de bariera cenzurii.

Singurul care își ia seama, în secvența disidentei colective, și o șterge „prin Sărindar" e Ciubuc, contopistul șocâte de

birou interpretat de Grigore Vasiliu Birlic. Nu fără a avea momentul său de „deviere" interioară de la „linie". Prim-plan (deja o îndrăzneală politico-estetică) pe chipul lui Birlic, vocea lui interioară pe fondul discursului oficial, în vreme ce pipăie plicul primit de la direcțiune: „Dacă sunt hârtii de 25, mi-a pus Dumnezeu mâna-n cap. Trebuie să fie cel puțin 300 de lei. Dar dacă-s sute? Dacă-s sute, nu mai dau pe la slujbă o săptămână. Scot adeverință de la medic și mă duc la tușa la țară să cumpăr un porc". Pentru prima dată, realitatea umană e pusă în opoziție limpede cu frazeologia de prezidiu.

Același Ciubuc invocă icoana sfintei Parascheva, pusă pe perete de soacră-sa. Poruncile sfintei trebuie ascultate, spune Ciubuc, și această replică, prin care se face vinovat de obscurantism și misticism, nu e taxată de nici un „personaj pozitiv", trece ca atare! Asta într-o vreme în care erau retrogradați și chiar excluși din partid inșii care făceau nuntă la biserică.

Firește, până la urmă „centrul" îl pedepsește pe directorul care s-a îmburghezit, s-a rupt de mase. În felul acesta *Directorul* ***nostru*** devine, după ***Desfășurarea***, al doilea *film-supapă* din istoria propagandei filmate din România.

Pentru a reduce presiunea din sistem, astfel de pelicule își asumă aspecte critice, dar rezolvă întotdeauna lucrurile *în sistem*, nu în afara lui.

Momentul-cheie, al închiderii supapei, este coșmarul în care directorul o visează pe apriga angajată Maria Popescu. Ea îi spune pe un ton acuzator: „Faci atâta caz că ai fost ridicat în muncă de jos, din uzină, ai și uitat că n-ai fost niciodată muncitor, ci numai magazioner și apoi impiegat de birou. Te-ai aristocratizat și ai devenit un înfumurat periculos". Numai un „scos din producție", un magazioner, se poate „aristocratiza" și îndepărta de mase. Clasa muncitoare, care muncește în fabrici și uzine, e mai presus de orice bănuială. De vină pentru orice sunt funcționarii, personalul TESA, rozătoarele de birou. Sistemul este salvat ideologic. Dar, chiar și așa, *Directorul nostru* rămâne, până la *Reconstituirea* (1970), cea mai lungă și largă deschidere de supapă din conductele de presiune ale totalitarismului. Autorul scenariului semnează Gh. Dorin, dar este vorba de Eduard Mezincescu, înalt funcționar din Ministerul de Externe, factor-cheie în tratatul semnat de Ana Pauker prin care Insula Șerpilor fusese cedată Uniunii Sovietice în 1948. Este vorba deci de o rafinare a mecanismului propagandistic (din care artisticul, reprezentat de regia lui Jean Georgescu, de excelentul și „subversivul" comentariu muzical al filmului, realizat de compozitorul Ion Vasilescu, de interpretările magnifice ale lui Birlic și Giugaru, n-are decât de câștigat) făcută cu „voie de sus", în urma evenimentelor survenite după moartea lui Stalin: revolta anticomunistă a muncitorilor din Germania de Est (iunie-iulie 1953), debolșevizarea Ungariei, începută de premierul Imre Nagy (iulie 1953), arestarea lui Lavrenti Beria, principalul călău aflat în slujba lui Stalin, executat pe 23 decembrie 1953. Pe 28 august 1954, tablouri de Matisse, Picasso și Van Gogh sunt scoase

de la „secret" și expuse la Ermitajul leningrădean, după ani de interzicere ca „opere burgheze decadente"[1]. La un an și două luni după premiera *Directorului nostru* (25 martie 1955), Hrușciov atacă mitul lui Stalin la Congresul XX al PCUS.

Alarmă în munți (1955)
sau
Prima tovarășă fatală

Nici următoarea producție a Studioului Cinematografic București, *Alarmă în munți*, nu mai este întru totul „pe linie", deși regizorul este deja „celebrul" Dinu Negreanu, autorul propagandei „beton" din *Viața învinge* și *Nepoții gornistului*.

Spioni trimiși de puteri străine trec granița ilegal în România. Eroicii grăniceri, însuflețiți de Partid, îi vor prinde, firește, după lupte grele. Dar Emanoil Petruț, interpretul protagonistului Mihu, nu mai este eroul fără prihană din *Brigada lui Ionuț*. Deși grănicer destoinic, se lasă prins în mrejele unei brunete focoase și viclene, folosită de inamic, Codița (Dana Comnea). În premieră, apare atracția sexuală în relația dintre El și Ea, până acum limitată la împărtășirea de idei și sentimente cu așezări de cap pe umăr. Dana Comnea, prezență întunecată și intensă, este prima tovarășă fatală a ecranului socialist. Mai mult, militarul Mihu bea peste măsură, ajungând să deconspire Codiței date secrete pe care ea le pasează „unchiului" spion Stavrescu (eternul „dușman al poporului", Fory Etterle). Totuși, în ultima clipă, Mihu își dă seama ce-a făcut și își pune colegii pe urmele spionilor. Dar pentru rătăcirea lui plătește cu viața, fiind împușcat de unul de-ai lui Stavrescu. Femeie, băutură,

1. *Chronicle of the 20th Century*, DK Publishing, Londra, 1995, p. 757.

depreciere morală, greşeală tragică, iată ceva ce eroul pozitiv nu mai cunoscuse în cinepropaganda românească.

Cu *Alarmă în munţi*, realismul nesocialist mai face un pas în terenul advers. Există în el, după părerea mea, un prim cadru de film european, după ani de imagini băştinaş-agitatorice. Fory Etterle, mascul malefic dominator, o înşfacă de păr pe fascinanta Dana Comnea şi îi dă capul pe spate, şuierându-i ce-o aşteaptă dacă îl trădează. Este imaginea complexă a doi oameni vii, a două personaje adevărate, nu încarnări de scheme propagandistice.

Nufărul roşu, Pe răspunderea mea (1956) sau Să n-ai dreptate singur

Până la *La Moara cu noroc*, cinematografia socialistă se îmbogăţeşte cu două producţii propagandistice „soft". *Nufărul roşu*, cu şi pentru copii, este primul film color românesc, în care apare pentru prima dată Toma Caragiu, într-un mic rol de tâlhar. Schema propagandistică pe baza căreia se brodează acţiunea e simplă: oricine iese din rând, având un comportament individualist şi dezordonat, trebuie „lămurit" şi „recuperat" pentru colectiv. Nedisciplinatul Ciortanu e un „rebel fără cauză", bate bălţile din Lunca Dunării, distruge ierbarul clasei, aruncă o colegă în apă. Omul Partidului, noul director Neagoe (Septimiu Sever), îl aduce pe Ciortanu pe calea cea dreaptă – băiatul luptă cu hoţii de peşte şi devine pionier. Schema este reluată în *Pe răspunderea mea*, încă un film al veteranului „recuperat" Paul Călinescu. În contextul liberalizării poststaliniste, protagonistul Dinu Măgureanu (Iurie Darie) nu mai este muncitor, ţăran, inginer, savant sau soldat. El are o meserie „uşoară", e desenator de modă, ocupaţie condamnabilă cu

câțiva ani în urmă. Bântuit de individualism, „originalitate" și încăpățânare, Măgureanu propune pentru producția de serie a fabricii de textile un model de rochie ca o varză înflorită, de care râd muncitoarele textiliste. Prietena lui, țesătoarea Ileana (element sănătos), îi cere să termine cu prostiile „creative". Dinu face pe șeful, nu ține seama de nimic. Pe răspunderea lui, se fabrică rochii pe care nu le cumpără nimeni. „Artistul" are un adevărat coșmar diurn, cu nenumărate femei îmbrăcate în „colecția" lui jalnică.

În fine, „i se ia ceața de pe ochi"! La expoziția de modă a întreprinderii, un model frumos schițat de el cândva și abandonat este prezentat și premiat. Ileana, țesătoarea, e autoarea manevrei prin care Măgureanu e salvat de sine însuși și luat de bărbat.

Noutatea propagandistică, reluată apoi sistematic, constă în crearea unei feerice lumi paralele cu România reală. *Film-anestezie.* Designul de modă este un domeniu prin excelență concurențial, care are sens doar într-o economie de piață, unde funcționează cererea și oferta. Aveau de ales femeile române în anii '50 între diverse modele de producție indigenă, găsibile în comerțul socialist? Haida de, luau ce „se băga". Iar Lica Gheorghiu, divă a ecranului, fiica dictatorului Dej, își comanda toaletele la Paris, ca și alte cimotii de ștabi.

Peripețiile lui Dinu Măgureanu poartă un mesaj clar: „artiștii", „originalii", „creativii" nu sunt buni de nimic fără intervenția muncitorilor care îi aduc la realitate. Această comedie ușoară promovează insidios un puternic principiu politic comunist: mai bine să greșești împreună cu masele, colectivul, Partidul, decât să ai dreptate de unul singur.

La Moara cu noroc (1957) sau Propaganda prin alegere

Prima operă literară aparţinând vechiului regim menită ecranizării (*O scrisoare pierdută*, 1953, este teatru filmat) trebuia selecţionată cu mare grijă, ca „să nu fie probleme". Din punctul de vedere al propagandei comuniste, *Moara cu noroc* era alegerea perfectă. *Auri sacra fames*, blestemata sete de aur, este tema fundamentală a nuvelei lui Slavici. Cine părăseşte pentru bani liniştea colibei sale e pierdut. Banii n-aduc fericirea, ci nenorocirea. Sărac şi cinstit, cum va spune peste decenii tânărul pe atunci, abia întors de la studii din URSS, Ion Iliescu.

Victor Iliu filmează practic pagină cu pagină textul lui Slavici. Nu este nevoie de chirurgia masivă pe care Titus Popovici o va întreprinde asupra operei unui alt mare prozator ardelean, *Pădurea spânzuraţilor* a lui Rebreanu. Există doar două momente în care filmul şi cartea nu se suprapun. În textul lui Slavici, arendaşul care este călcat noaptea, bătut de moarte şi jefuit de banda lui Lică Sămădăul este şi „jidovul", „ovreul". Aceste cuvinte sunt, firește, înlăturate în dialogurile din film, în condiţiile în care, potrivit lui Paul Sfetcu, şeful de cabinet al lui Dej, 60% din funcţiile de conducere în România acelor ani erau ocupate de evrei. În 1950, la Cancelaria CC al PMR, în toate funcţiile de conducere se aflau evrei[1].

A doua inadvertenţă este intrarea Sămădăului în biserică, în miez de noapte, pe furtună cu fulgere şi trăsnete. În film, Lică împinge pur şi simplu poarta bisericii, care se deschide, lăsându-l să intre călare. Biserica nu este încuiată pe timp

1. Paul Sfetcu, *13 ani în anticamera lui Dej*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 105.

de noapte? E lăsată vraişte la îndemâna oricărui răuvoitor? De ce? Victor Iliu nu oferă nici un motiv. În schimb, Slavici îl pune pe Lică, aşa cum era firesc, să forţeze o poartă bine încuiată ca să poată intra cu calul de căpăstru: „Fără de a se mai gîndi, sări din scări, apucă uşa bisericii cu amîndouă mîinile şi se izbi în ea, ca să-i rupă zăvorul, să o scoată din ţîţîni, în sfîrşit, să o spargă. Uşa se zgîlţîi, încît răsună toată biserica goală, dar ea nu îngădui cu una, cu două, şi trecu timp la mijloc pînă ce Sămădăul izbuti să intre".

O explicaţie a acestei modificări poate fi atitudinea regimului comunist din România faţă de Biserică în anii '50.

Biserica a fost ultimul obstacol major în calea impunerii modelului sovietic, dar, în acest caz, Partidul Comunist Român nu a urmat ad litteram soluţia sovietică. Atât Biserica Ortodoxă Română, cât şi Biserica Greco-Catolică (unită) din Transilvania avuseseră un rol esenţial în prezervarea sentimentului coeziunii şi identităţii naţionale de-a lungul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, ambele beneficiind de fidelitatea a milioane de români. Dacă aceste biserici ar fi

putut fi manipulate pentru a servi ţelurile regimului, nu avea rost să fie distruse[1].

Imaginea distrugerii uşii bisericii ar fi fost considerată de aparatul de propagandă al Partidului inoportună în acel moment.

Încă un lucru neplăcut pentru autorităţile comuniste ar fi putut să fie în legătură cu autorul, nu cu *Moara cu noroc*: Ioan Slavici a fost un filogerman declarat. Dar asta consemnează istoria literaturii, nu un generic de film.

Râpa dracului (1957) sau Sex coregrafic

Schema din thrillerul amoros *Râpa dracului*, realizat de Jean Mihail în 1957, e previzibilă: chiaburul bătrân, urât şi ticălos o hărţuieşte pe frumoasa Anica (Dana Comnea, din nou femeie fatală), ea îşi balansează inima între vânjoşii tăietori de lemne Badale şi Damian, chiaburul este pedepsit, iar lui Florinte Damian „i se ia ceaţa de pe ochi" în ultima secvenţă, când, după ce până atunci l-ar fi sfârtecat pe Badale, dintr-odată binecuvântează unirea tovarăşului de la Partid cu Anica. Finalul este complet fals şi prin comparaţie cu singura secvenţă ieşită din comun a filmului: tentativa de viol întreprinsă în cadru natural, la locul de muncă, de sobrul şi corpolentul Florinte asupra Anicăi. Omul chiar o înşfacă şi o pune jos pădureneşte. Este prima imagine care coregrafiază sexul în cadrul strict trasat acestui subiect de către propagandă.

1. Dennis Deletant, *România sub regimul comunist*, ed. a III-a, Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 2010, p. 93.

Vultur 101 (1957) sau „Agenturili"

Fabricarea legendei propagandistice a „spionului imperialist" începe cu *Viața învinge* (1951) și continuă cu *Vultur 101* (1957) în regia lui Andrei Călărașu. Dacă până acum dușmanul noii orânduiri era la vedere – chiabur, moșier, patron și cozile lor de topor – sau se ascundea în munți, iar răii erau marcați fizic, grași sau uscați, urâți, privind tot timpul chiorâș, pentru a fi identificați cu precizie de spectator, în *Vultur 101*, pentru prima dată, dușmanul se ascunde perfid sub chipul unei superbe domnișoare pianiste, purtând frumosul nume Laura. Pianistă, firește, ocupație „burgheză", dubioasă, exclus să fi fost, de pildă, sudoriță. Ea îi plasează pilotului Andrei Timuș, după ce îl seduce, o minicameră de filmat ascunsă într-o amuletă. Regăsim în *Vultur 101*, ca și în *Pe răspunderea mea*, o Românie paralelă, prosperă, lejeră, unde lupta de clasă a luat sfârșit, iar dușmanul nu mai poate veni decât de peste hotare. O Românie ale cărei secrete tehnico-militare, rod al inteligenței românești în acțiune, îi fac să saliveze pe imperialiști.

Dar mesajul politic propagandistic principal nu e legat de Vest, ci de marele nostru prieten URSS. Filmul povestește despre o aviație militară românească activă independent. Așa ceva era de neconceput cu câțiva ani în urmă, când România făcea exerciții militare doar cu aprobarea Moscovei!

Data premierei lui *Vultur 101* este 21 august 1957. Peste mai puțin de un an va începe retragerea trupelor sovietice de pe teritoriul României.

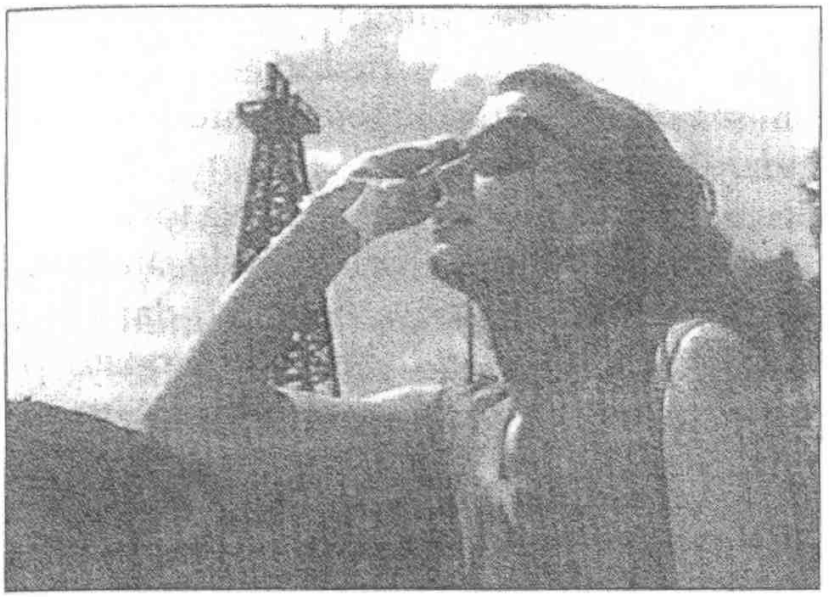
Motivul spionului străin va reveni pe ecran până la jumătatea anilor '80 și mult mai mulți români decât am crede îl vor lua de bun.

Erupţia (1957)
sau
Jazz, petrol, alcool şi ingineri

Recapitulăm legile generale care guvernează spaţiul cinematografic al deceniului 6. Prima este ***mişcarea neîntreruptă cu sens.*** A doua, ***absenţa tăcerii.*** A treia: ***tot ce se întâmplă pe ecran poartă un „mesaj".***

Iată prima secvenţă din *Erupţia* lui Ciulei. O sondă care funcţionează ca un dinozaur preistoric aplecându-se mereu să cerceteze ceva pe jos, scârţâitul instalaţiei stingher în tăcerea absolută, încep nişte acorduri stranii, cântate parcă la fierăstrău. Se adaugă sunetele metalice pe care le produc o bucată de şină şi o bucată de ţeavă, atârnate cu un cablu de braţul sondei şi ciocnindu-se la fiecare ridicare. Un lanţ tras înainte şi înapoi pe o roată dinţată năclăită de păcură, fixată pe o grindă veche şi crăpată. Un capăt de cişmea din care ţâşneşte spasmodic puţină apă, ca dintr-o arteră secţionată pe cale de a se goli. O altă ţeavă, încovoiată peste un butoi metalic, înzestrată cu un ciuf ca de orătanie alcătuit din fascicule de cablu plesnit, tresare aidoma unei găini care caută boabe. Panoramare, peisajul de munte, sondele mergând în gol, fierăraie abandonată, prăjini aruncate, barăci pustii, camera dă peste o femeie frumoasă în prim-plan, în plan secund o sondă, femeia stă pe un buştean şi îşi întinde spre soare faţa cu ochii închişi. Zgomot de maşină care refuză să pornească. Femeia ridică din afara cadrului o pereche de ochelari negri, mari, şi, cu o mână înmănuşată în voal alb, şi-i aşază pe ochi şi respiră adânc.

Toate cele trei legi enunţate sunt încălcate în premieră în această secvenţă: peisajul este entropic, cvasistatic, dezordine, degenerare, mers în gol, nici un ţel, nu se aud decât tăcerea şi sunete dizarmonice, o femeie venită parcă din



filmele încă nefăcute de Antonioni, care nu arată deloc a tovarășă muncitoare cu simț de răspundere, ci stă pur și simplu la soare, nu face nimic.

Apoi totul se îneacă într-o propagandă groasă, specifică momentului de „strângere a șurubului" de după revoluția din Ungaria și tulburările din Polonia.

În *Erupția* apare în premieră componenta „religioasă" a socialismului. Ca să fie țiței sub sonda de la Ursei, trebuie să vrei și să crezi cu destulă tărie că este, și atunci va fi. Cei care nu sunt în stare de asta se numesc „defetiști". Sondorul Ioan este un înaintecredincios care, așteptându-l neclintit pe Dumnezeul negru și lichid să țâșnească spre cer, nu mai ține seama de propria familie, de viața lui, de oameni. El este vestitorul din pustie. I se alătură secretarul de partid Dobre (Ștefan Ciubotărașu), cu o filosofie și mai tare, extrasă din cunoscutul adagiu al comunismului biruitor: „Fiecăruia după nevoi [...]. Trebuie să fie țiței pentru că noi toți avem nevoie de el. Fără țiței nu mai însemnăm nimic, murim". Și, pe cale de consecință, țiței se făcu.

Tot în premieră, în *Erupția* apar primele secvențe „capitaliste" în care protagoniștii nu sunt burghezo-moșieri, ci

tovarăși ai zilelor noastre. Muzică de jazz, restaurant-bar, toalete de seară sofisticate, cocteiluri – într-un asemenea mediu se mișcă niște tovarăși ingineri, care mai au și munci de răspundere? Cum e posibil?

Cheia incredibilelor imagini este prezența tovarășei Vasilica, nume în artă Lica, fiica iubitului conducător Gheorghe Gheorghiu-Dej. Divă brunetă, rubicondă, dar cu glamour „fatal", Lica Gheorghiu este singura care poate purta pe ecran rochii de la Paris și pălării fantezi. Mare parte din film ea apare tolănită pe diverse canapele, fumând lasciv. Dacă n-ar fi fost vorba de Lica Gheorghiu, rolul „inginerei" Nina Manoliu reclama în scenariu intervenția unui milițian, care s-o ia la întrebări pe această cetățeancă „fără ocupație", „de moravuri ușoare".

Ceea ce se și întâmplă, dar cu muncitoarea laborantă Bica. Disputată de doi flăcăi sondori, ea ascunde un secret, despre care dă seamă părul ei tuns foarte scurt: a fost arestată și condamnată la 6 luni de închisoare pentru prostituție. În aceeași perioadă, în Italia, Luchino Visconti realiza *Rocco și frații săi*, având o tramă asemănătoare: doi frați se bat pentru o prostituată. Dar în ce constă „prostituția" Bicăi? Logodită cu un croitor (meserie deja dubioasă), se ceartă cu el, fuge în parc fără acte la ea, iar acolo, în vreme ce stă pe bancă, un ins în costum cenușiu și cu pălărie, un milițian „în civil", o întreabă dacă nu vrea să meargă cu el. Când ea răspunde zăpăcită „unde?", vigilentul om al legii o și saltă. Mai mult nu se putea pune în sarcina unei muncitoare, fie ea și rătăcită. Secvența trezește fiori, însă într-o direcție nedorită de realizatori: cât de ușor putea fi arestat un om și băgat în pușcărie pentru nimic în Republica Populară Română. Annie Girardot, în schimb, joacă memorabil în filmul lui Visconti o târfă cu tarif în toată regula, fapt care încarcă dramatic relațiile ei cu Rocco și Simone.

Dar prezența Licăi Gheorghiu n-a fost considerată un preț suficient pentru privilegiul acordat lui Liviu Ciulei de

a face filmul. La sfârşit, când inginerul Andrei refuză să închidă sonda aflată în erupţie, deşi are un om grav rănit, secretarul de partid Dobre, având în spate portretul lui Dej, cuvântează dur: „Ba o s-o închizi, tovarăşe inginer!" – „E un ordin?" – „Nu, e o sarcină de partid. Aici s-a născut un om şi n-avem dreptul să-l ucidem nici pentru o mie de sonde". Politrucul e animat de „umanismul" socialist, inginerul e un „tehnic" încuiat şi cu inimă rece. Vom vedea genul acesta de secvenţă în zeci dintre filmele anilor următori.

Viaţa nu iartă (1959) sau O fosilă ciudată

Presiunea dictaturii comuniste îi poate face pe cineaşti să se schimonosească în varii moduri. Dorinţa de a fi neapărat altfel, de a nu se înscrie în discursul artistic oficial, de a violenta cât de cât *establishment*-ul cultural-ideologic, împreunată cu dorinţa ca filmul să „treacă" la cenzură dă naştere, de pildă, „formalismelor".

Aflaţi la debutul în lungmetraj, Iulian Mihu şi Manole Marcus au luat nişte proze cât se poate de „politically correct" ale scriitorului „roşu" Alexandru Sahia, le-au îmbucătăţit şi le-au împletit, după care au dat frâu liber celor nu mai puţin de trei operatori: G. Cornea, Gh. Fischer şi Al. Întorsureanu. După ani în şir în care planul mediu a fost stăpânul filmelor româneşti, unghiurile şi luminile au fost cuminţi, convenţionale, *Viaţa nu iartă* e ticsit cu prim-planuri, gros-planuri şi filmări speciale. Filmul e ceţos, beznicios, frizând „onirismul", fondul „muzical" e ca de castel cu fantome, din când în când auzim replici repetate şi ecoizate, hohote burgheze diabolice, personajele par nişte cartoane căzute din cer, care se plimbă prin cadru ca

să fie filmate cât mai sofisticat, nu ca să trăiască, să sufere, să hohotească de râs sau de plâns.

În schimb, parcă pentru liniştirea cenzorului de partid, după un număr de deraieri „formaliste", se bagă periodic câte un text de propagandă comunistă grosieră. De la bun început, pe ecranul negru scrie „În acea vreme forţele patriotice în frunte cu comuniştii organizau lupta pentru eliberarea ţării de sub jugul fascist". După nişte secvenţe bizaroide într-un cimitir al eroilor, intră şi primul moment de propagandă, aşa cum intră azi *Publicitate* în filmele de la televizor: intelectualul întors şocat psihic şi fără un picior din primul război mondial ţipă la nişte burjui umflaţi care îi dansează vals în casă – „Pentru ceafa dumitale, domnule inspector, am făcut-o, pentru mâinile dumneavoastră, doamnă!...". Era una dintre tezele favorite ale comuniştilor până prin 1960, cum că lupta militarilor români în urma căreia s-a realizat Marea Unire din 1918 n-a fost, de fapt, decât în folosul burghezo-moşierimii, naţionalismul fiind o vină în faţa ideologiei de clasă. Lenin dorea, în 1917, înfrângerea Rusiei în războiul mondial pentru ca Revoluţia bolşevică să poată izbândi mai repede. Profesorul infirm vrea să-şi recâştige locul în şcoală, dar e refuzat de monocluri şi papioane, aşa că ţipă din nou, *Publicitate*: „M-aţi trimis să lupt pentru rege, împotriva celor ce voiau pace!". Pacea o voia Lenin, cum am zis.

Viaţa nu iartă este o fosilă ciudată, care se găseşte într-un strat geologic unde nu-i e locul. Nici în *Mitrea Cocor* (1952) armata română nu este denigrată cu atâta insistenţă. În 1959, când apare *Viaţa nu iartă*, Stalin era mort, Hruşciov îşi prezentase raportul secret, trupele sovietice părăsiseră România, suntem în plin proces de „românizare" a comunismului, nu mai era deloc la modă să înfierezi soldatul român pentru că luptase împotriva Armatei Roşii sau pentru că nu trecuse de partea muncitorilor grevişti. Şi totuşi, filmul lui Mihu şi Marcus se bazează pe asemenea replici

groteşti până la comic: „O să avem de lucru. Vom avea dum-dum. Ştiţi ce-i aia dum-dum? De un glonţ obişnuit mai scapi, dar un dum-dum îţi face carnea sită. Asta-i pentru muncitori, vor socialism", zice un elev-ofiţer, şi atunci „Violonistul" Serdici, apostol al ideilor socialiste, îi dă un pumn. Ca la începutul anilor '50, personajele scot bule agit-prop pe gură aidoma celor din benzile desenate. Tot ce se câştigase ca „păcălire" artistică a propagandei prin *Desfăşurarea*, *Directorul nostru*, *La Moara cu noroc* se anulează în *Viaţa nu iartă*, care, în cei aproape trei ani cât a durat realizarea lui, a pierdut contactul până şi cu evoluţia lozincilor oficiale. *Publicitate*: Militarul Serdici către militarul Vladimir: „Taci? Ţi-e ruşine? De ce? Ai executat un ordin. Ordine. Ordinea cui? Ordinea regilor şi a îmbogăţiţilor de război. Fracul l-am închiriat cu bani de la un burghez imbecil [spus ca «peşte înotător» – *n.m.*]. Ordinea cui? Sunt mulţi pe această lume cărora nu le e frică să lupte împotriva acestei ordine [*sic!*]". Auzim repetat cu insistenţă faptul că războiul împotriva Uniunii Sovietice e nedrept, dar nu-i de-ajuns, se mai bagă şi un cadru cu o inscripţie luminată pe un perete, „Jos războiul antisovietic!", ca să priceapă şi ultimul om al muncii. Cât îl priveşte pe intelectualul ochelarist, cum altfel, interpretat de Nicolae Praida, el ne este arătat holbându-se gânditor la un manifest comunist filmat gros-plan ca o pagină din Biblie, pe care scrie: „Nu vă lăsaţi târâţi în război! Vrem pace cu Uniunea Sovietică!". Apoi, alt gros-plan pe mâinile lui care rup manifestul şi îi dau foc într-o scrumieră. În fine, intelectualul ajuns soldat, împuşcat, trage să moară şi moare „artistic" (picătură de apă, picătură de sânge, ochelari sparţi, o fotografie luată de vânt, nişte ceaţă).

Deci care este rezumatul acestui film-pildă? Intelectualul Vladimir, chemat sub arme în războiul care va duce la crearea României Mari, refuză să se alăture militarilor activişti socialişti, mai mult, împuşcă un socialist care tocmai dezerta.

După care, întors de pe front, își pierde mințile delirând socialist, obsedat fiind de împușcarea lui Serdici. Deși află tragica poveste care l-a dus pe tatăl său la balamuc, deși comuniștii îi trimit pe toate căile mesaje să nu se supună, totuși, tânărul pleacă sub arme în războiul antisovietic și este ucis deoarece a repetat greșeala tatălui. (Bine, și ce-ar fi trebuit să facă – să dezerteze când trupele române au trecut Prutul pentru a elibera Basarabia ocupată de URSS?) Viața nu îi iartă, din tată în fiu, ca în tragedia greacă, pe cei care nu se orientează la timp spre socialism și Uniunea Sovietică.

„Artisticizarea propagandei" nu le-a reușit deloc lui Mihu și Marcus, așa cum le va reuși lui Ciulei și Pintilie în *Valurile Dunării* și *Duminică la ora 6*. Și pentru asta nu e răspunzătoare cenzura comunistă. Cât privește „formalismul" pe care l-au lăudat destui critici importanți, el înseamnă exerciții de imagine desprinse de context ale celor trei operatori și filmările combinate ale lui Mircea Sterescu. *Viața nu iartă* mi se pare o eschivă artistică și morală.

Mingea (1959) sau Paleorealism

Confecționer de scenarii, Francisc Munteanu (câteodată și regizor, cu aceleași rezultate) scrie acest filmuleț ieftin – regia Andrei Blaier, Sinișa Ivetici –, o pocnitoare lacrimogenă, probabil pentru că tot primise niște fonduri de la buget. Intelectualul sărac, un profesor desconsiderat în societatea interbelică românească, ajungând în situația de a nu-i putea cumpăra o minge fiului său infirm de ziua lui, renunță să mai caute o slujbă prin mica publicitate și trece la „pagina întâi", alăturându-se muncitorilor comuniști revoltați.

O combinație palidă de *Umberto D.* cu *Hoții de biciclete*, dar nu neorealistă, ci paleorealistă, întrucât acțiunea e situată în vechiul regim, ținta filmului fiind propagandistică, nu umană, ca la De Sica.

Există însă în acest film spongios un miez compact, dur. De fiecare dată când „intelectualul șovăielnic" interpretat de Lazăr Vrabie stă pe gânduri dacă să intre sau nu în lupta de clasă, comunistul (Andrei Codarcea) îi repetă, fără drept la replică: „Dreptatea și adevărul trebuie impuse, domnule profesor. Altfel nu se poate".

Este afirmația care stă la baza justificării dictaturii. Singurul lucru care se poate câștiga prin luptă și poate fi impus este libertatea. Căci ce altceva este democrația decât libertate impusă poporului – care, uneori, o și suportă greu? Câtă vreme comuniștii au luptat împotriva fascismului, cauza era corectă, pentru că țintea eliberarea, libertatea. După aceea însă, în loc să lase poporul român eliberat să se pronunțe, comuniștii au falsificat în forță alegerile și au impus adevărul și dreptatea comuniste cu țeava armei în rinichi. Adică au reocupat România, suprimând din nou libertatea. Or, esența adevărului este libertatea. Dacă le-ai fi spus această frază heideggeriană marilor ideologi comuniști, ți-ar fi replicat că ea aparține unui filosof nazist.

Valurile Dunării (1960)
sau
Casablanca

Sfârșitul primului deceniu de cinema socialist e marcat, glorios, de *Valurile Dunării*. Scenaristul Titus Popovici reușește, după *La Moara cu noroc*, să contribuie la însămânțarea în pătratul dictaturii a încă unei opere viabile. Și acum n-o mai face sub scutul unui clasic al literaturii, ci pe

un scenariu original despre august 1944, întreprindere în premieră, mult mai dificilă.

Mai întâi, Popovici elimină complet din film lupta de clasă. Nici un moment nu apar burghezi, moşieri, în contrast cu proletari, cu săraci. Nimănui nu i se dezvoltă conştiinţa de clasă revoluţionară. Duşmanul este „aliatul" hitlerist. Ţinta luptei personajelor pozitive nu este lichidarea exploatării omului de către om, ci eliberarea României. Iar aceste personaje nu sunt ilegalişti în care se citeşte deja apparatcikul de după înşfăcarea puterii, ci un marinar şi un ofiţer al armatei române.

Suntem în 1959, după retragerea trupelor sovietice de pe teritoriul României, şi acesta este primul film despre insurecţia armată din august 1944. Nici un cuvânt despre rolul Armatei Roşii în „eliberarea României de sub jugul fascist" – singura pomenire este replica plată a unui personaj episodic: „Ruşii au intrat în Odessa". Cu numai câţiva ani în urmă, în *Răsare soarele*, regia Dinu Negreanu, domnea frăţia de arme sovieto-română...

Valurile Dunării este *Casablanca* filmului românesc. Cei doi bărbaţi, unul încadrat într-o activitate subterană, organizată şi periculoasă împotriva hitlerismului, Viktor Laszlo – locotenentul Toma, celălalt un „particular", dur şi aparent individualist, stăpân de restaurant-şlep, fumător ţigară de la ţigară, Rick – Mihai, care ajunge, în final, să-l ajute pe „profesionistul" din Rezistenţă. Femeia dintre ei, Ana, îl pierde pe Mihai, tot aşa cum Ilsa (Ingrid Bergman) îl pierde pe Rick (Humphrey Bogart), Irina Petrescu fiind, în acest rol, comparabilă cu marea actriţă suedeză (din câte mi-a relatat dl Liviu Ciulei, numai influenţa politică de care dispunea Popovici a putut bloca distribuirea Licăi Gheorghiu în rolul Anei). Avem şi melodia obsedantă: *Valurile Dunării* de Ivanovici este *As time goes by*.

Tema propagandistică este servită perfect aici printr-o remarcabilă manipulare artistică. Atunci când am văzut prima dată acest film, aveam aproape vârsta puștiului care îl veghează pe Mihai, aprinzându-i o țigară în ultimele lui clipe. Mulți ani după aceea, „tovarășii" au însemnat în gândul meu forțele binelui. Tovarășul Toma nu ține predici despre vigilența revoluționară și rolul conducător al partidului, el se mulțumește să fie inteligent, chibzuit, curajos, omenos. Și astăzi, după tot ce-am trăit în legătură cu comunismul, revăd *Valurile Dunării* cu aceeași privire proaspătă.

De ce? Pentru că excepționalul scriitor Titus Popovici a înțeles, primul, deosebirea dintre propagandă și manipulare. Propaganda înseamnă să *impui* niște idei prin forță și repetare directă, în vreme ce manipularea are ca scop *îmbrățișarea* ideii de către receptor cu convingerea că el a gândit-o. Prin urmare, Popovici renunță la personajele schematice, purtătoare de mesaj propagandistic care populează deceniul și, dată fiind comanda de propagandă a aparatului politic, face să curgă secvențe de viață verosimilizate artistic, care funcționează ca niște rachete purtătoare pentru mesajul de propagandă prezentat neostentativ.

Dacă ne uităm prin palmaresul scenaristic al lui Titus Popovici – *Valurile Dunării, Setea, Străinul, Pădurea spânzuraților, Mihai Viteazul, Puterea și Adevărul, Cu mâinile curate, Actorul și sălbaticii, Lumini și umbre, Secretul lui Bachus, Mircea...* –, constatăm că avem de-a face cu cel mai eficient propagandist prin manipulare al cinematografiei socialiste și, de fapt, cu cel mai influent cineast al epocii comuniste.

1960-1971
Evoluții politice

O delegație economică română face o vizită de lucru la Washington. Premierul Ion Gheorghe Maurer se duce la Paris. Dej se întâlnește cu „proscrisul" Tito. Pe fondul conflictului sovieto-chinez, România se distanțează tot mai mult de Moscova.

Pe plan intern, Dej declanșează un proces de reconciliere națională, decretând amnistierea tuturor deținuților politici, care se încheie în 1964. Continuă derusificarea, prin desființarea instituțiilor culturale sovieto-române colate în 1948. Străzile și cinematografele rusificate își schimbă numele, Orașul Stalin revine la numele Brașov. Se deschid expoziții americane în București, sunt traduse cărți occidentale, filmele rusești cedează locul celor vestice. Este reafirmată latinitatea limbii române. Eminescu, Blaga, Maiorescu, Iorga redevin autori de manual. Se publică *Note despre români* de Karl Marx, în care este descrisă politica imperialistă a Rusiei față de România.

Pe 23 aprilie 1964, desovietizarea își atinge vârful: regimul Dej declară oficial independența față de URSS, cerând Moscovei să respecte aceleași standarde ca și țările vestice

în relaţiile cu ţările comuniste „frăţeşti". „Nimeni nu poate decide ce este bun şi ce nu pentru alte state şi partide."

Pe 14 octombrie 1964, N.S. Hruşciov este debarcat de la conducerea Uniunii Sovietice. Dej cere şi obţine plecarea consilierilor KGB din România la sfârşitul lunii noiembrie 1964.

Pe 19 martie 1965, Dej moare de cancer. Pe 22 martie, Nicolae Ceauşescu este ales prim-secretar al Partidului. El continuă linia de independenţă faţă de Moscova, stabilind relaţii cu Germania de Vest şi refuzând să rupă relaţiile cu Israelul după războiul de şase zile. Mitul politic al „eliberării" României de către Armata Roşie la 23 august 1944 este pus în discuţie în 1967. Pentru a aduce Ministerul de Interne, condus încă de puternicul Alexandru Drăghici, sub controlul PCR şi al său personal, Ceauşescu a denunţat abuzurile Securităţii din regimul Dej. O măsură de supraveghere judecătorească a fost impusă activităţilor MAI şi Departamentului Securităţii Statului. În aprilie 1968, Drăghici este înlăturat şi Lucreţiu Pătrăşcanu reabilitat. În martie, Ceauşescu reafirmă nesupunerea faţă de URSS, declarând la Plenara CC al PCR: „Nimeni nu poate pretinde că deţine monopolul adevărului absolut în privinţa dezvoltării vieţii sociale".

În aceeaşi cuvântare, Ceauşescu le-a cerut intelectualilor să se implice în discuţiile privind viaţa politică din România „fără temere sau rezervă în dezbaterile publice".

Ca şi întreaga Europă de Est, România cunoaşte între 1965 şi 1970 o îmbunătăţire semnificativă a nivelului de trai. Autoturismele Dacia încep să apară pe piaţă; cresc vânzările de frigidere, televizoare şi maşini de spălat, multe de fabricaţie românească. La Televiziunea Română sunt difuzate cu mare succes seriale occidentale, în frunte cu *Sfântul* interpretat de Roger Moore. În 1967 se deschide o linie de îmbuteliere Pepsi la Constanţa. Construcţia de locuinţe ia o amploare nemaiîntâlnită, între anii 1966 şi 1970 fiind terminate 648.000 de apartamente şi case.

Consecință a procesului de industrializare, se creează o clasă de ingineri, tehnicieni, oameni de știință, economiști. Ei ocupă funcții executive importante, dar nu li se permite autonomia managerială (ca în Ungaria lui Kádár), nu se pot constitui ca tehnocrație, întrucât controlul și deciziile aparțin tot activiștilor de partid, planificarea rigidă de la Centru având ultimul cuvânt.

Începând cu 1967, este permisă deschiderea de magazine particulare, restaurante, cofetării: așa-numiții „mandatari". De asemenea, se pot construi locuințe private, iar regimul pașapoartelor se relaxează.

Pe acest fond de notabilă liberalizare, condamnarea invadării Cehoslovaciei în august 1968 de către trupele Tratatului de la Varșovia, conduse de URSS, îl transformă pe Ceaușescu în erou național și vedetă politică mondială. Un mare număr de intelectuali, unii chiar foști deținuți politici, intră în PCR. La București vin premierul britanic Harold Wilson, președintele Franței, Charles de Gaulle, și cel al Statelor Unite, Richard Nixon.

După o vizită în China și Coreea de Nord, Ceaușescu pune capăt în iulie 1971, prin celebrele teze, perioadei de liberalizare, trecând la o restalinizare a României cu totul singulară printre țările din Est.

(Informații selectate din lucrările: K. Treptow [ed.], *A History of Romania*, The Center for Romanian Studies, Iași, 1997; Florin Constantiniu, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002; Dennis Deletant, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 2010; Lavinia Betea, *Maurer și lumea de ieri*, Fundația „Ioan Slavici", Arad, 1995; Lavinia Betea [coord.], *21 august 1968. Apoteoza lui Ceaușescu*, Editura Polirom, Iași, 2009; Paul Niculescu-Mizil, *O istorie trăită*, Editura Enciclopedică, București, 2002)

Filme cu caracter politic și propagandistic ale perioadei

Soldați fără uniformă, Mândrie, Setea, Aproape de soare, Când primăvara e fierbinte, Post-restant, Poveste sentimentală, A fost prietenul meu (1961); *Celebrul 702, Străzile au amintiri, Omul de lângă tine, Vară romantică, Lupeni '29* (1962); *Cerul n-are gratii, Lumina de iulie, La vârsta dragostei, Tudor, Partea ta de vină, Un surâs în plină vară, Dragoste lungă de-o seară, Pisica de mare* (1963); *Străinul, Comoara din Vadul Vechi* (1964); *Gaudeamus igitur, Pădurea spânzuraților, Runda 6, Cartierul veseliei* (1965); *Duminică la ora 6, Șah la rege, Procesul alb, Vremea zăpezilor, Tunelul* (1966); *Diminețile unui băiat cuminte, Dacii, Un film cu o fată fermecătoare, Maiorul și moartea, Castelanii, Meandre, Amprenta, Subteranul* (1967); *Gioconda fără surâs, Columna* (1968); *Căldura* (1969); *Reconstituirea, Simpaticul domn R, Canarul și viscolul, B.D. intră în acțiune* (1970)

Evoluții cinematografice

Începutul deceniului 7 înregistrează ultimele filme în care Armata Roșie și URSS sunt binefăcătorii României. În *Soldați fără uniformă* (1961), mecanicul de locomotivă Bogdan (Liviu Ciulei), un erou din popor al luptei antihitleriste, își unește forțele cu ale unui soldat sovietic, interpretat de Colea Răutu, și dejoacă planurile criminale ale nemților aflați în retragere la granița de vest a României. *Mândrie* (1961) spune povestea tânărului Andrei Jurcă (Victor Rebengiuc), fost oțelar, acum inginer trimis la studii în URSS, care vine de acolo cu un procedeu performant, supraîncălzirea, și e hotărât să-l aplice în siderurgia românească, în ciuda conservatorismului și delăsării unor cadre.

În sfârşit, *Vară romantică* (1962), film din seria „În jurul lui 23 August 1944", deschisă de *Valurile Dunării* (1960), în care comunişti ilegalişti, utecişti şi copii sabotează „maşina de război hitleristă" într-un oraş din Moldova, pentru ca în final să întâmpine toţi, cu entuziasm, tancurile sovietice eliberatoare. Ele, spre deosebire de blindatele nemţeşti care îl călcaseră cu şenilele, ocolesc cu gingăşie un şotron desenat de copii. În 1966 se mai realizează *Tunelul*, despre frăţia de arme româno-rusă, dar aceasta e o coproducţie România-URSS, care aşază militarii români pe picior de egalitate cu cei sovietici.

Setea (1961) şi *Când primăvara e fierbinte* (1961) marchează încheierea în forţă a colectivizării în 1962. Conflictul dintre chiaburi şi moşieri, de o parte, şi ţărani cu vederi progresiste şi comunişti, de partea cealaltă, încă prezent în aceste pelicule, va fi înlocuit de acum cu „contradicţiile neantagoniste" dintre colectiviştii înaintaţi ai satului şi cei înapoiaţi, serie deschisă de *Lumina de iulie* (1963) şi continuată cu *Un surâs în plină vară* (1963), *Dragoste lungă de-o seară* (1963), *Sărutul* (1965), *Merii sălbatici* (1965), *Vremea zăpezilor* (1966), *Castelanii* (1967), *Zile de vară* (1968). Un ecou târziu al luptei de clasă la ţară mai întâlnim doar în stingherul *Comoara din Vadul Vechi*, realizat de Victor Iliu în 1964.

Aproape de soare (1961) introduce o temă propagandistică nouă: tânărul ţăran Petre (Florin Piersic), care îşi părăseşte satul natal pentru a munci într-un mare combinat sau pe un mare şantier. Opunându-se presiunii Kremlinului de a menţine România în stadiul de ţară „eminamente agricolă", regimul Dej încurajează migraţia de la sat la oraş, transformarea unei părţi a ţărănimii în clasă muncitoare, în cadrul procesului de industrializare. Ca şi Petre, ţăranul moţ Mihai (Sebastian Papaiani) vrea să părăsească la un moment dat marele şantier pe care lucrează şi să revină, cu banii câştigaţi,

în satul natal, dar colectivul îl determină să rămână – *Partea ta de vină* (1963).

*Poveste **sentimentală*** (1961) inaugurează un curent invers, care va fi promovat cu insistență în filmele anilor '70 și '80: părăsirea orașului de către ingineri, medici, profesori în favoarea unor zone rurale nedezvoltate, la emanciparea cărora vor contribui cu elan. ***Anticitadinismul***, orașul prezentat ca sediu al reminiscențelor burgheze decadente, în cazul de față Bucureștiul, pe care doctorul Vrancea (Cristea Avram) îl abandonează pentru un loc sălbatic din Deltă, va fi, alături de ***antiintelectualism***, o trăsătură caracteristică a propagandei ceaușiste, care va duce până la „închiderea" orașelor mari pentru absolvenții de facultate la sfârșitul anilor '70.

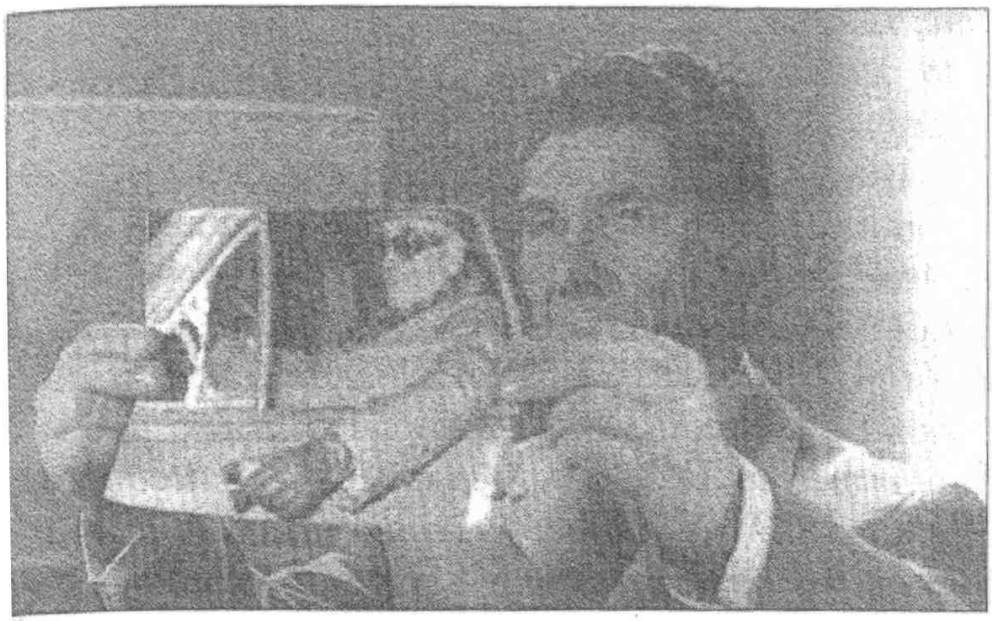
O altă opoziție, având același miez propagandistic ca și opoziția oraș-sat, este cea dintre absolvirea unei facultăți și încadrarea în producție ca simplu muncitor. În *La vârsta dragostei* (1963) e vorba de un student, Mihai Coman, care, conducând nesăbuit sub influența alcoolului, fără permis de conducere, un automobil, provoacă un accident și face 8 luni de închisoare, fiind eliminat din facultate. Eliberat, se angajează ca muncitor pe un șantier și aici cunoaște viața cu adevărat, muncește cu însuflețire, se îndrăgostește de Ana, se înscrie la cursurile serale ale facultății. Când se încearcă discreditarea lui pe baza trecutului penitenciar, colectivul de oameni ai muncii, în frunte cu inginerul-șef, face dreptate. Deci facultatea l-a dat afară pe Mihai Coman, șantierul l-a recuperat. Ulterior, tema va fi reluată de nenumărate ori, într-un registru mai puțin dramatic, tânărul ratând intrarea la facultate și ajungând în producție. Este o modalitate de manifestare a antiintelectualismului de partid, neintrarea la facultate ajungând în filmele românești o chezășie a adevăratei realizări în viață.

Mândrie (1961), urmat de *Post-restant* (1961), *Omul de lângă tine* (1962), *La vârsta dragostei* (1963) deschid ciclul „filmelor cu ingineri", cum le vor numi Radu Cosaşu şi Lucian Bratu în *Un film cu o fată fermecătoare* (1967). Trama este simplă şi întotdeauna aceeaşi: un inginer tânăr vine cu o idee, un proiect, o inovaţie care se izbeşte de rezistenţa la nou a unor tovarăşi. Invariabil, oamenii muncii, în frunte cu secretarul de partid, îl sprijină pe tovarăşul inginer, ale cărui idei revoluţionare ajung să fie puse în practică, spre binele întreprinderii. Uneori, inginerul poate fi şi arhitect, ca în *Meandre* (1967), care nu are însă happy-end.

În 1963, cu *Pisica de mare*, tema luptei organelor de Securitate cu spionii din Vest veniţi să fure sau să saboteze invenţii industriale senzaţionale ale românilor este reluată pe un plan superior faţă de *Vultur 101* (1957). Dacă în *Vultur 101* spionii folosesc un miniaparat foto, montat într-o amuletă-avion de jucărie, pentru a-şi atinge scopurile mârşave, în *Pisica de mare* Securitatea este cea care posedă un dispozitiv foto în infraroşu, cu care îl trage în poză noaptea pe spionul-şef, enigmaticul „Pisica de mare". Deci, pe lângă inteligenţa ieşită din comun şi patriotismul de neclintit pe care le opuneau până acum duşmanului sofisticat tehnologic, ni se spune că ofiţerii români de Securitate au ajuns să dispună şi de ultimul răcnet al tehnicii. Pe lângă omnipotenţa tehnologică, *Pisica de mare* împământeneşte ideea *omniscienţei* Securităţii.

Odată cu lovitura de teatru finală, când măştile cad, înţelegem că, de fapt, periculoşii spioni şi cozile de topor băştinaşe n-au avut, de la bun început, nici o şansă, totul fiind controlat de securiştii noştri pas cu pas şi minut cu minut.

Ocupaţia reală şi principală a Securităţii fiind supravegherea românilor şi nu a unor ipotetici spioni străini, mesajul



subliminal transmis de astfel de filme va fi: Securitatea are aparate de ascultat şi văzut peste tot, oamenii ei pot fi sub acoperire în orice meserie sau categorie socială, prin urmare, vedeţi-vă de treabă, tovarăşi, nu umblaţi cu prostii, suntem cu ochii şi urechile pe toată lumea.

Categoria ficţiunilor despre lupta comuniştilor în ilegalitate se îmbogăţeşte cu *Furtuna* (1960), *A fost prietenul meu* (1961), *Străzile au amintiri* (1962), *Vară romantică* (1962), *Lupeni '29* (1962), *Cerul n-are gratii* (1963), *Străinul* (1964), *La patru paşi de infinit* (1964), *Runda 6* (1965), *Cartierul veseliei* (1965), *Duminică la ora 6* (1966), *Procesul alb* (1966), *Cerul începe la etajul III* (1967). *Tudor* (1963) inaugurează superproducţiile cu subiect din istoria românilor, pe care regimul Dej se ferise a le promova în deceniul 6. Urmează *Pădurea spânzuraţilor* (1965), *Neamul Şoimăreştilor* (1965), *Dacii* (1967) şi *Columna* (1968), filme care marchează noua doctrină a independenţei faţă de Moscova, precum şi lansarea naţional-comunismului care, sprijinit pe protocronism, va caracteriza epoca Ceauşescu. Coproducţiile cu firme din state capitaliste – *Codin*, *Dacii*, *Steaua fără*

nume, Columna, Serbările galante, Şapte băieţi şi o strengăriţă, Bătălia pentru Roma – reprezină atât afaceri prin care sunt utilizate la capacitate maximă studiourile Buftea şi se câştigă valută la buget, cât şi gesturi de independenţă ale conducerii de la Bucureşti faţă de integrarea culturală a lagărului socialist sub semnul Moscovei.

Doar trei filme, dintr-un total de 164 realizate în deceniul 7, au fost considerate „cu probleme" şi au fost retrase de la difuzare de către autorităţile culturale de partid: *Un film cu o fată fermecătoare* (1967), *Meandre* (1967), *Reconstituirea* (1970). Privit în ansamblu, deceniul e marcat de o scădere numerică semnificativă a filmelor de propagandă, fiind, în schimb, mult mai numeroase decât în deceniul precedent comediile uşoare, mai mult sau mai puţin muzicale, *Nu vreau să mă însor, S-a furat o bombă, Celebrul 702, Sub cupola albastră, Vacanţă la mare, Paşi spre lună, Dragoste la zero grade, Gaudeamus igitur, Doi băieţi ca pâinea caldă, De-aş fi... Harap Alb, Faust XX* etc. Procentele lui Lenin s-au inversat în acei ani, circa 60% din producţie fiind divertisment şi 40% – sau chiar mai puţin – filme de propagandă.

Această evoluţie a nemulţumit noua conducere în frunte cu Nicolae Ceauşescu. În 1968, pe 25 iunie, are loc şedinţa Comitetului Executiv al CC al PCR în care se discută şi problema cinematografiei, după probleme privind asigurarea cu combustibil a populaţiei. În legătură cu necesitatea unei legi a cinematografiei, tov. Petre Lupu îşi manifestă nedumerirea:

> La sfîrşitul materialului se arată că Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă va trece la elaborarea unei legi a cinematografiei. Nu am înţeles bine. De ce trebuie să se facă o asemenea lege, nu-mi este clar acest lucru. Nu ştiu ce trebuie să legifereze, sau dacă se poate legifera ceva?

La care răspunde tov. Nicolae Ceaușescu:

Facem o lege în care stabilim că trebuie să se facă filme bune. Legea este ușor de făcut, dar cum stabilim care sunt filmele bune ce trebuie făcute este mai greu de făcut.

Subiectul fusese dezbătut pe larg cu o lună înainte în ședința Comisiei Ideologice a CC al PCR din 23 mai 1968, dedicată integral cinematografiei. Problema principală care se contura era cea a opoziției dintre filmul „educativ", propagandistic, corect ideologic și filmul comercial, de succes. În cuvântul său, tov. Ion Popescu-Gopo formulează limpede:

Filmele noastre încep să fie greu comercializate chiar și cu țările socialiste, vindem puțin și cumpărăm puțin. Dar lucrul cel mai grav este că filmele romînești au început să nu mai fie frecventate, în număr satisfăcător, nici de publicul nostru.

Criticii, aproape în unanimitate nu sunt mulțumiți de producția noastră și slăvesc pînă la adorație unele filme străine, popularizează vedete încă necunoscute la noi și nu se sfiesc să compare un film brutal cu sex, cu un film despre munca țăranilor noștri în cooperative. Vina este atribuită, după dînșii, regizorilor de filme sau conducătorilor de studiouri.

Să analizăm această situație și vom constata că defecțiunea nu aparține unui regizor, cutare sau cutare face filme slabe. Deci, nu este un caz, ci un fenomen. Unii regizori au abandonat lupta, lucrează în teatru, se străduiesc să inventeze ceva nou sau așteaptă să fie concediați, alții insistă cu încăpățînare lovindu-se de toți pereții.

Ce s-a întîmplat?

Pe piața noastră a apărut filmul comercial, filmul cu calitățile și defectele sale, publicul nostru este atras de noutatea genului și belșugul cantitativ al comodității televizorului. În studiou au apărut sarcini noi, pînă acum considerate

ca fiind neesențiale: rentabilitatea [...]. Ne întrebăm: este oare necesară o adaptare la genul filmelor comerciale? Și imediat întrebarea următoare: facem concesii față de ideologie?[1]

Tov. Sergiu Nicolaescu răspunde la prima întrebare, încercând, totodată, să o evite pe a doua:

> Cinematografia, în afară de calitățile ei ca artă prezintă și un factor economic extrem de important, care joacă pe plan mondial și în special în cinematografia capitalistă rolul principal. Acest economic, această cifră de afaceri, face ca piața mondială să fie invadată de o serie de filme de un anumit caracter.
>
> Din acest punct de vedere vreau să fac cîteva comparații cu acele cinematografii care sunt mai noi: polonză, cehoslovacă. Cu cîțiva ani în urmă, polonezii s-au afirmat cu cîteva filme. Astăzi cinematografia cehoslovacă este considerată ca una dintre cele mai apreciate, care în afară de succesele cu filmele lor cehii reușesc să obțină vînzări foarte bune pe piața mondială.
>
> Am încercat și eu și colegii mei să analizăm aceste filme și stînd de vorbă cu mulți producători străini. În general mi s-a răspuns cam astfel: cinematografia cehoslovacă și cea poloneză, care a început succesul ei cu filmul „Cenușă și diamant", un film destul de curajos în perioada de după război și cinematografia cehoslovacă, care astăzi, așa cum afirmă toată presa mondială, prezintă filme, termenul exact al acestor filme îmi pare rău că-l pronunț aici, „sexi", adică filme în care sexualitatea este prezentă într-un mod foarte deschis. Este adevărat că cehii folosesc acest lucru și cu această metodă au reușit să vîndă filme și să aibă o presă mondială. Eu nu vreau să spun că ei s-au afirmat numai cu astfel de filme, ei au făcut și filme foarte bune, cu conținut ideologic, dar afirmarea pe plan mondial a fost de această manieră.

1. Arhiva CC al PCR.

Tot tov. Nicolaescu este de părere că cinematografia românească poate fi foarte rentabilă, cu condiția măririi prețului biletelor și făcându-se anumite concesii comerciale în scenarii pentru a atrage publicul:

> Trebuie să fac un film de mare importanță națională ca: Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare. În clipa aceea întîmpinăm atîtea greutăți în aprobarea devizului. Un film din acesta poate fi văzut de jumătate din populația țării noastre, sau mai mult, că la televizor cînd se dă este văzut de mult mai mulți oameni. [...] La puterea aceasta de propagare a filmului nu avem destulă înțelegere din punct de vedere al devizelor. [...] Ceea ce facem noi este un produs văzut de milioane de oameni și este judecat pentru cele mai mici neajunsuri, dar dacă am filma, mie îmi pare rău că trebuie să mă iau de alți colegi, de celelalte arte surori, dar dacă am intra într-un teatru și am filma scena respectivă și am da-o pe ecran, ar fi foarte proastă. De ce spun acest lucru? Pentru ca să existe o înțelegere, să nu ne judecați pe noi pentru cel mai mic gest, pe cînd ceilalți au succes, chiar dacă piesele sunt clasice și sunt foarte bune. În același timp nu spun că vreau să fac neapărat ca în următorul meu film unul din eroi să apară că face pipi, nu-i nevoie să facă treaba aceasta pe scenă sau în film, dar în orice caz am nevoie ca acest om să iubească, să aibă niște sentimente. Vă spun acest lucru pentru că mă lovesc direct de niște greutăți. Poate Mihai Viteazul să iubească, sau nu? De ce ridic această problemă? Pentru că mă lovesc de acest lucru. Sunt idei, probleme de detaliu, dar care influențează filmul întreg.

Principiul rentabilității este puternic susținut și de tov. Ion Gheorghe Maurer:

> Filmul este făcut să aducă bani și el trebuie să aducă acești bani chiar dacă are un obiectiv foarte educativ, el tot trebuie să aducă bani, de orice fel ar fi el trebuie să

aducă bani, în aşa fel trebuie făcut ca să aducă bani. Şi filmele documentare tot aşa trebuie făcute ca să pună oamenii în situaţia de a-l dori să-l vadă şi să plătească pentru a-l vedea.

În schimb, tov. George Macovescu consideră că ideologia, ideile mari, problemele fundamentale ale construcţiei socialiste trebuie să primeze. Că filmul trebuie să rămână un instrument de propagandă în mâna Partidului:

Cinematografia este o artă care cuprinde, rog să nu se supere tovarăşii scriitori, sau reprezentanţii celorlalte arte, cele mai largi mase. [...] Un film a fost văzut de 7 milioane de oameni. Doresc ca şi literatura, şi o carte să fie citită de 7 milioane de oameni, dar mai avem pînă atunci. Am subliniat aceasta pentru a arăta ce importanţă deosebită are arta cinematografică într-o societate, mai ales în societatea socialistă, este un excelent şi puternic mijloc de educare a omului, prin capacitatea ei de pătrundere în conştiinţa omului [...].

Noi trăim într-o ţară socialistă şi muncim într-o ţară socialistă. [...] Putem accepta, ceea ce uneori se spune – eu sînt artist şi fac cum cred eu desprinzîndu-mă de sarcinile pe care le avem fiecare dintre noi în cadrul acestei mari cooperări de construire a unei societăţi, a unui proces nou în ţara noastră, eu ca artist creator am o responsabilitate faţă de această societate? Dacă vom porni de la această întrebare vom da răspuns pozitiv: am şi numai am. [...]

Să ne uităm la situaţia de la noi din ţară, să ne uităm la filmele pe care le producem. [...] Privim aceste filme şi ne dăm seama, dacă ele reprezintă sau nu marile idei care frămîntă poporul nostru, marile sentimente ale acestui popor în această perioadă importantă, marile probleme pe care le punem noi astăzi, sînt ele reflectate în cinematografie?

Ne ducem în istorie, facem filme istorice, şi bine facem, pentru că educarea maselor nu se face numai cu filme, cu

lucruri care se petrec astăzi, dar ar fi bine să reflectăm în operele cinematografice mai mult marile probleme. [...]

Pot să spună unii dintre dumneavoastră – bine, dar există şi altă lume, există lumea cu diferite pasiuni, cu diferite păcate. Este o realitate, o realitate pe care n-o negăm, există şi această realitate, dar noi oamenii de artă trebuie să aducem la suprafaţă această realitate, ce vrem să facem, că omul vrem să-l îndreptăm spre lumină. Dacă scormonim aceste instincte, aceasta înseamnă că ne ducem înapoi spre tavernă [probabil „cavernă" – *n.m.*]. [...]

Pe mine mă sperie un asemenea film care costă 40 milioane de lei, dacă 40 milioane de lei sînt bani grei, banii poporului şi de aceea trebuie luate asemenea măsuri ca cinematografia noastră să-şi îndeplinească sarcina pe care o are.

Tov. Ion Popescu-Gopo este şi mai tranşant:

Filmul este un front ideologic pentru orice timp. Atunci cînd un film al nostru cîştigă este o victorie a ideologiei noastre.

El interpretează politic succesele la Cannes obţinute de *Omuleţul* său şi de *Pădurea spânzuraţilor*:

Avalanşa succesului, a răspîndirii filmului american a fost stăvilită în Europa într-un mod foarte original, folosind nu întrecerea, ci competiţia. Înfiinţarea unui festival de 15 zile pe an pe Coasta de Azur, la Cannes, a adus producţiei americane de filme pagube de milioane de dolari. Festivalul a modificat „gustul" cumpărătorilor de filme din Europa. [...]

Cum a fost folosit filmul socialist intereselor capitaliste. Grupînd în general filmele americane, engleze, germane, francezii le-au opus filmul socialist şi l-au premiat în festivaluri. De reţinut este faptul că deşi a oprit avalanşa filmului american, folosindu-se filmul socialist, francezii au oprit răspîndirea acestui film, chiar dacă l-au premiat. [...]

Un exemplu aproximativ recent: „Pădurea spînzuraților", la Cannes obține premiul de regie și nu este difuzat în Franța. De ce? pentru că difuzarea unui film românesc, așa cum spuneam mai sus, ar putea să opereze cu al doilea fenomen al succesului comercial: repetiția, sau mai pe larg, o dată văzut un film românesc și plăcut să trezească spectatorului dorința de a mai vedea și alt film românesc.

Orientarea fostului șef al cinematografiei, tov. Mihnea Gheorghiu, este „spiritualistă", o pledoarie pentru desprinderea cinematografului socialist de considerentele bănești în favoarea îndeplinirii normelor artistice cu finalitate ideologică.

În repetate rînduri ni s-a atras atenția că beneficiile pe care patria noastră le trage din arta noastră nu trebuie să fie de natura aceasta bănească și nu se pretinde de la artist acest lucru, ci să fie util dezvoltării spirituale, societății noastre. În zona aceasta s-au făcut cu siguranță greșeli. [...] Sub presiunea beneficiilor în artă nu întotdeauna se obțin cele mai bune rezultate. Aceia dintre noi care am urmărit puțin legați la ochi această direcție, cu siguranță că am greșit. [...]

Trebuie să recunoaștem că mulți dintre regizorii noștri nu au avut o pregătire artistică corespunzătoare. Unii au fost trimiși în Uniunea Sovietică la studii pe baza dosarelor lor și nu a talentului. [...]

O mare intreprindere [Studioul București – *n.m.*] care are 20.000 de oameni, 3 studiouri, care consumă 21 mil. de metri de peliculă anual. Unele dintre aceste filme au fost proaste. Mă refer la filmele de actualitate, care se fac 16 pe an. La acestea au contribuit nu numai cineaștii, ci oameni din toate domeniile. Aceasta înseamnă că ponderea ideologică și politică este mare. [...]

Aș dori să spun ceva despre o ideie de perspectivă a planului. [...] Numărul de filme românești se scade. Filmele românești, bune sau proaste, nu pot progresa dacă oamenii

nu lucrează. Sigur că costă bani, dar acest lucru este ca şi cum a-i interzice scriitorului să consume hîrtie şi cerneală. Ei nu pot creşte decît lucrînd şi trebuiesc găsite mijloacele să coste cît mai puţin aceste filme, dar oamenii trebuie să lucreze şi nu să facem ca să aducem dolari, că partidul şi guvernul nostru au grijă să aducă aceşti dolari prin alte mijloace. [...]

Amestecul cinematografiei cu industria este de natură să strice caracterul oamenilor şi să-i îndepărteze de la factorul fundamental al chemării lor care este în serviciul ideologiei noastre.

Tov. George Ivaşcu e preocupat de specificul naţional al cinematografiei româneşti, pe care o găseşte „în urmă faţă de cehi, bulgari şi chiar de iugoslavi":

Am stat de vorbă cu o serie de oameni de cultură şi care adeseori se întrebau în ce priveşte cunoaşterea ţării noastre, de ce suntem aşa de puţin prezenţi pe piaţa mondială şi de ce filmele cehe şi poloneze sunt mai interesante. Nu pentru acest lucru „sexi" erau ele apreciate, ci fiindcă aveau o personalitate. [...]

Dacă filmul romînesc nu are acea personalitate proprie pe care o are literatura, pe care o are muzica, arta plastică, în sensul că nici noi nu ne regăsim în aceste filme în măsura în care ar trebui să ne regăsim, cu atît mai puţin pentru străini filmul nu specifică, nu are nimic distinct care să arate că este film romînesc. Excepţie au făcut filmele lui Gopo, dar altele mai puţin.

„Pădurea spînzuraţilor" a avut un succes de necontestat la Cannes, dar singura caracteristică romînească a fost aceea că a fost lung. Eu merg pînă acolo să spun că pentru străini filmul „Dacii" n-a apărut ca un film cu caracteristici romîneşti, ca o producţie naţională romînească, ci apare ca un efort de a face filme de mare succes şi de altfel titlul cu care circulă la Paris [*Les Guerriers – n.m.*] explică aproape totul. Pe cînd „Cruciaţii" poartă amprenta că e polonez.

Soluţia pentru a pătrunde pe piaţa mondială cu specificul naţional românesc este, potrivit lui G. Ivaşcu, nu „istorismul", ci filmul de actualitate angajat politic:

> Marlon Brando s-a retras pentru cîtva timp din cinematografie, pentru 6 luni, şi a renunţat la rolurile care i-au fost date, ca să facă politică. A făcut acest lucru ca să se poată consacra activităţii de luptă rasială. Noi sîntem într-o ţară socialistă şi nu avem astfel de probleme. Eu am dat exemplul de mai sus ca să arăt cum artiştii se preocupă pentru problematica politică.
>
> Intelectualii din apus fac foarte multă politică. Sînt şi foarte multe greşeli, dar este un climat interesant.
>
> Ei bine, la acest climat trebuie să răspundem noi, cu filmele noastre, care sînt preocupările noastre, pentru că intelectualii din apus aşteaptă cu foarte mult interes filmele din ţările socialiste şi cu acelaşi interes mare vor aştepta şi filmele romîneşti.

Tov. Vasile Tomescu e deranjat şi el de chestiunea specificului naţional în materie de filme „satiric-muzicale":

> Momente curioase d.p.d.v. ideologic, ca acela al primirii cîntăreţei de muzică de duzină Nancy Holowy [Nancy Holloway – *n.m.*] cu steaguri roşii şi tricolore ca decoruri în film, Capitala de la aeroport pînă în centru îşi află echivalentul în concepţia muzicală a filmului. Mă refer la filmul „Împuşcături pe portativ" care îşi propune să lanseze pe scară mondială un dans „raţa", ca şi cum acesta ar fi un mesaj păsăresc al dansului din Romînia. Aceasta face un prost serviciu ţării şi folclorului, contrazicînd sensul nobil şi poetic al dansului şi muzicii de inspiraţie naţională.

Viziunea pe care o propune tov. Petre Sălcudeanu asupra cinematografiei româneşti socialiste e autocritică:

> Dacă cineva puţin cunoscător al dezvoltării spirituale a poporului nostru din ultimii douăzeci şi patru de ani, ne-ar

judeca pasiunile, frămîntările noastre, micile sau marile noastre necazuri, bucuriile, într-un cuvînt dacă ne-ar judeca viaţa noastră după filmele despre care pretindeau că ne oglindesc, am apărea într-o lumină incompletă, dacă nu falsă. Viaţa noastră este cu mult mai bogată şi foarte departe de felul limitat în care reuşim s-o oglindim. Şi pentru că o oglindim aşa este vina noastră, a scenariştilor, a regizorilor, a viziunii false şi schematice asupra acestei realităţi, a lipsei de atitudine, de participare, la care se adaugă factori exteriori, absolutizaţi ca obiectivi de unii, dar în fond atît de subiectivi. [...]

S-ar putea spune: bine, tovarăşe, dumneata critici pe alţii, dar şi dumneata ai lucrat în cinematografie, dumneata nu eşti vinovat cu nimic din tot ce s-a făcut? Întrebarea nu mi s-ar părea lipsită de sens [...] am propus, şi nu o dată, scenarii slabe pentru a intra în producţie şi n-o făceam cu sufletul uşor. Dar, tovarăşi, nici un scenariu considerat de noi mediocru sau slab n-a fost respins, în schimb, nici un scenariu interesant cu temă de actualitate n-a fost acceptat [...] cînd aprobarea scenariilor lipsite de probleme devine o lege, iar respingerea altora care îşi propuneau să dezvolte teme mai îndrăzneţe devine o altă lege, aceasta înseamnă îndrumare şi această îndrumare a guvernat ani de zile cinematografia. [...]

S-ar putea crede că a existat din partea noastră un dezinteres faţă de problemele realităţii prezente [...]. S-ar părea că ne-au lăsat indiferenţi problemele partidului, politica partidului. Dar de cîte ori am încercat să dezbatem în filme aceste probleme, să înfăţişăm artistic politica partidului, eram sfătuiţi să nu ne ocupăm de asemenea probleme dificile, tocmai de oamenii puşi de partid să se ocupe de destinele cinematografiei. [...]

Conform teoriei tipicului, existenţa unor caractere tipice şi invers, în împrejurări tipice particularul reprezintă generalul şi invers. Deci, dacă un membru de partid încălca etica partidului, împrejurările care au dat naştere fenomenului

ar fi tipice, întregului partid i-ar fi fost tipic fenomenul respectiv. Ani de zile un tovarăş vicepreşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă a încercat să ne convingă că a prezenta un membru de partid frămîntat, chinuit de întrebări, înseamnă a arăta că partidul însăşi e frămîntat, chinuit, de întrebări şi incertitudini. Or, aceasta era, după părerea dînsului un neadevăr.

Sălcudeanu merge mai departe decât Ivaşcu în a propune soluţii de afirmare pe teme politice comuniste a cinematografiei româneşti pe plan internaţional:

Pentru mine, ca scriitor, în primul rînd, mi se pare fundamental, ca interes artistic, însăşi transpunerea în formule generalizatoare de artă a politicii partidului nostru. Politica, oricare ar fi ea, reprezintă o formă de esenţializare şi abstractizare a realităţii. Arta este chemată, cred, şi în primul rând arta cinematografică, să transpunem în imagini această politică. Prin această politică suntem superiori multora, prin această politică am devenit ceea ce sîntem, prin ea ne definim personalitatea naţională. [...] Nu-i putem bate pe străini – în competiţia cinematografică firească – pe terenul lor propriu. Îi putem egala sau întrece pe terenul preocupărilor noastre, pe terenul istoriei şi contemporaneităţii noastre.

Sentinţa pe această temă o dă tov. Ecaterina Oproiu:

Da, cinematografia noastră suferă de un rău fundamental. Îl spun cu tot riscul de a părea schematică. Acest rău se numeşte apolitism.

Dar comparaţia cea mai frapantă îi aparţine tov. Eugen Mandric:

Am citit în Scînteia de azi dimineaţă mai multe chestiuni curajoase de cît se făceau în filme în 3 ani de zile.

Tot Mandric este cel care enunţă nişte cauze vechi şi actuale:

La Institutul de teatru s-a înființat o facultate de cinematografie, la care au fost profesori bine intenționați, dar printre care se găseau și fotografi și oameni care nu aveau pregătirea corespunzătoare. [...] În felul acesta s-au primit 3-4 serii de absolvenți, regizori, operatori, din care continuă să lucreze un mare număr de oameni, deși mulți dintre ei sînt departe de a avea talent și calitățile intelectuale pe care le cere această muncă. Acestei chestiuni nefericite i s-a adăugat o lungă perioadă în care filmului romînesc i s-a cerut să se sprijine pe ideea că trebuie să se ferească de critică. Dura 3 zile ca să poți strecura un cuvințel la adresa unui film romînesc, despre care acum am rîde în hohote. [...]

În al doilea rînd, filmul prost, un film care este complet idiot dar nu ridică nici o problemă, va trece cu o scurtă notiță de gazetă, în schimb un film prost care a făcut o interpretare a unui fenomen, acesta va fi bine scuturat, va fi declarat a fi un pericol, ca de exemplu „Duminică la ora 6". Nu este cel mai rău film pe care l-am văzut eu, dar are critici mai violente decît „Merii sălbatici". Este expresia unei mediocrități și, după părerea mea, periculoasă, care se apără violent.

Iată cum vede rezolvatè lucrurile tov. Dumitru Popescu:

Cred că trebuie depuse eforturi pentru ridicarea nivelului ideologic și filozofic al tuturor tovarășilor care lucrează în acest domeniu de activitate. Cred că este necesar ca Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă să se ocupe de creiarea unei liste de dezbateri de probleme ideologice în cadrul acestui mare organism care numără aproape 20 de mii de oameni și în care există un mare număr de creatori, de scenariști, de regizori ș.a.m.d.

Tov. Dan Hăulică întărește poziția care susține nonnecesitatea raportării la Occident:

Nu cred că este bine de a ne confrunta la orice punct cu străinătatea, dar trebuie să vedem de ce nu evoluăm.

Trebuie să vedem în filmele străine nu numai efectul ieftin produs de acele filme sexi. Există o listă de 3 s: sex, sadism, senzualism. Dacă noi urmărim să recurgem la o asemenea problematică, aceasta înseamnă snobism.

Deplângând absența marilor teme, marilor momente ale „uriașei revoluții" în filmele de actualitate, tov. Paul Niculescu-Mizil avertizează dur:

Avem nu puține, ci multe filme proaste. [...] Dacă am avea o singură „Fată fermecătoare" sau un singur „Meandru" în toată cinematografia, asta nu ar fi mare nenorocire, dar avem prea multe „Meandre". Avem prea multe filme care oglindesc o totală sărăcie de idei, o mediocritate totală, în unele dintre ele inconsecvență, o inconsecvență ideologică, o inconsecvență morală.

După care precizează:

Ce cerem de la un film. [...] Nu e suficient de clar rolul pe care trebuie să-l aibă cinematografia ca armă de luptă ideologică, ca element care trebuie să transmită idei, să mobilizeze masele în slujba unor idei. [...] Din păcate, slăbiciunea principală a unor filme românești, despre care am vorbit, este tocmai faptul că sunt lipsite de idei [...] – n-aș putea spune că contravin, sunt și unele care sunt confuze d.p.d.v. ideologic, dar n-aș putea spune că vin în contradicție cu ideologia noastră, cu politica noastră – dar sînt extrem de slab ancorate în această ideologie și sînt în extrem de slabă măsură niște instrumente care să transmită ideologia noastră.

Tov. Niculescu-Mizil este și el „capitalist":

S-a pus aici problema dacă trebuie să aducă bani sau nu trebuie să aducă bani. După părerea mea, filmul trebuie să aducă bani, tovarăși.

Dar cu o nuanță propagandistică:

Noi nu concepem să facem filme care să coste 5 milioane, 6 milioane sau 8 şi să nu recupereze aceşti bani. De ce? Pentru că [...] înseamnă că aceste filme nu se difuzează, nu se văd, nu sunt făcute pentru public. [...] „Duminică la ora 6" – eu sunt de acord că este un film care a meritat o dezbatere interesantă. Ce temă îşi propune acest film? Să trateze lupta ilegală a UTC-ului, să trateze momentele de luptă din istoria ilegală a partidului nostru. Fapt este însă că acest film a fost văzut de un extrem de mic număr de oameni [...] or, faci filmul ca să fie văzut de tineret, de tineri muncitori, de tineri ţărani, şi tînărul soldat, să fie văzut de mase cît mai largi.

Stafia formalismului îl bântuie şi pe tov. Niculescu-Mizil:

Eu doresc să vă spun, tovarăşi, că în multe din aceste filme în care au fost activ prezente elementele formale ele în fond nu aveau alt scop decît să escamoteze, decît să acopere lipsa de substanţă, de gîndire, de idee a filmului. [...]

Noi nu vom avea în anul 1968, în afară de filme istorice un film serios care să abordeze probleme fie de morală, fie de etică, fie de luptă politică. Nu se văd încă nici pentru 1969.

Toate luările de cuvânt pe care le-am redat datează din primăvara anului 1968, deci cu câteva luni înainte de invadarea Cehoslovaciei de către trupele Pactului de la Varşovia şi istoricul discurs „independentist" al lui N. Ceauşescu. Ele fotografiază destul de exact evoluţia cinematografiei româneşti în raport cu propaganda în deceniul 7. Se porneşte de la constatarea că filmele româneşti, cu prea puţine excepţii, nu au destui spectatori în ţară şi nu reuşesc să pătrundă pe piaţa internaţională. O piaţă concurenţială s-a dezvoltat prin lărgirea apreciabilă a importurilor de filme comerciale spectaculoase din Vest, piaţă pe care filmul românesc nu face faţă. Cel mai slab reprezentat apare capitolul

filmului de actualitate, dominat de producţii superficiale, artificiale, fără miză, care nu pun întrebări şi nu propun răspunsuri, evită problemele majore ale construcţiei socialismului. Dogmatismul feroce al cenzurii de partid, manifestat până la începutul anilor '60, a lăsat urme adânci – din teama ca filmul să fie respins, se aleg acum multe scenarii facile, fără „probleme", din care rezultă filme proaste sau care se fac vinovate de „formalism", acuza născută din îngheţul stalinist în URSS de la sfârşitul anilor '20 şi încă apelată frecvent.

Totuşi, cei 7 milioane de spectatori ai filmului *Dacii*, în regia lui Sergiu Nicolaescu, atrag atenţia aparatului de partid asupra posibilităţilor propagandistice ale cinematografului, care până atunci nu se apropiase de asemenea efecte de masă, obiectivul fiind conformitatea dogmei comuniste puse pe ecran, şi nu audienţa filmului.

Se înţelege bine faptul că, fără un număr semnificativ de spectatori, filmul nu poate fi utilizat ca instrument de propagandă. Soluţia „comercială" pentru a mări acest număr, introducerea de sex şi violenţă, ca în filmele vestice, nu poate fi acceptată, căci ar oculta mesajul propagandistic comunist. Şi atunci poziţiile converg către utilizarea, alături de filmul istoric de mare montare şi de ecranizări, a filmului politic de actualitate, care să ia în piept poblemele reale şi importante ale construcţiei socialismului. Acest tip de film se consideră că va aduce spectatori în România, va stârni interesul criticilor şi va răzbate pe plan mondial, propagând ideologia naţional-comunistă românească. Factorul economic, rentabilitatea filmului, nu poate fi trecut cu vederea, dar rămâne subordonat scopului propagandistic.

În finalul dezbaterii ia cuvântul tov. Nicolae Ceauşescu. De la bun început, secretarul general al PCR ţine să marcheze caracterul „neîntâmplător" al alegerii subiectului cinema-

După cum vedeți, comisia ideologică își începe activitatea analizînd problemele cinematografiei romînești. Cred că nu este întîmplător acest lucru pentru că alegerea acestei teme a fost determinată, pe de o parte, de importanța pe care o are cinematografia, filmul, în educarea oamenilor societății noastre socialiste, iar pe de altă parte de unele neajunsuri care persistă în activitatea cinematografiei noastre și care fac ca filmul să nu-și îndeplinească rolul, să nu corespundă cerințelor pe care oamenii societății noastre, partidul, le au. La aceasta s-a mai adăugat și faptul că și în orientarea spre importul de filme străine, în ultima perioadă au apărut lucruri, care trebuie să spunem, că sînt pe drept criticate de opinia publică și care au făcut necesar ca în multiplele probleme ideologice să dăm întîietate problemei cinematografiei.

După care urmează o constatare de bun-simț:

Ascultînd pe tovarășii care au luat cuvîntul, citind și referatul prezentat de Comitetul de Artă, ne-am spus că de fapt aproape că dezbaterea nu și-ar mai avea rost, pentru că tovarășii sînt așa de clarificați de ceea ce ar trebui să fie cinematografia, încît nu știu de ce, și ce anume, a împiedicat cinematografia noastră să fie la un nivel foarte bun.

Problema filmelor necorespunzătoare aduse din Occident N. Ceaușescu o rezolvă fără rest:

Noi ne propunem, tovarăși, să luăm ceea ce este bun din întreaga cultură universală. Nu ne-am propus și nu ne propunem niciodată să luăm ceea ce este decadent, ceea ce este putred, ceea ce este chemat să împingă pe om spre abrutalizare, spre decadență, de a-l împiedica să gîndească și să-și găsească soluțiile la problemele sale. Asemenea artă nu are ce căuta în țara noastră, și de aici și problema ce filme importăm noi. Nu este admis, tovarăși, cum se arată aici într-o statistică care ni s-a dat, să aducă venituri mai mari cele din occident și un venit mai mic cele din Romînia.

Nu, după cifra de afaceri, pentru că aici, totuşi, pînă la urmă nu facem comerţ, tovarăşi, cu crearea conştiinţei socialiste a omului, nu putem admite să facem comerţ. Trebuie să aducem numai acele filme care pot contribui la lărgirea orizontului de cultură, de cunoaştere a oamenilor noştri. Ceea ce nu corespunde acestui ţel, nu trebuie să pătrundă pe piaţa noastră romînească.

Trecând la producţia autohtonă, Ceauşescu e sincer revoltat:

În tot ce vom cere noi, tovarăşi, trebuie să străbată ca un fir roşu filmul militant, militant pentru concepţiile noastre despre lume şi viaţă, pentru umanismul socialist, pentru întreaga politică de dezvoltare a patriei noastre. [...] Transformările în cei 23 de ani din ţara noastră, oferă tuturor creatorilor de artă un cîmp larg de inspiraţii. În ce fel sînt, sau au fost oglindite pînă acum? [...] Cum este oare posibil ca aceste frămîntări, aceste transformări uriaşe din ţara noastră, să nu sensibilizeze, să nu ajungă la sufletul, inima sau cum vreţi să spun, a artistului, a scenaristului, a regizorului, despre care se spune că sînt foarte sensibili şi au un fel deosebit de a percepe lucrurile. [...] La ce sînt chiar aşa de sensibili şi de receptivi? La faptul că trebuie să prezinţi neapărat o artistă dezbrăcată – să mă scuze tovarăşele –, la asta sînt receptivi? La faptul că trebuie să prezinţi nişte dansuri obscene sau o muzică decadentă? La faptul că trebuie imitat dezgustător ceea ce se face în filmul şi în arta occidentală? Pentru că în multe filme nu e nici cel puţin o inovaţie, ceva care să spui, e într-adevăr o sensibilitate. [...] M-am uitat chiar acum la un scenariu ce se propune. Păi, filmul acesta l-am văzut în Italia, ideia aceasta care se propune. Ce e sensibilitatea aceasta, de a imita, în asta constă sensibilitatea?

În ceea ce priveşte „amestecul sau neamestecul partidului în artă", al producătorului unic, cum îl numeşte

N. Ceaușescu, poziția dictatorului e, fie și retoric, de un liberalism uluitor, pe care nu și l-ar fi permis nimeni altcineva:

> De multe ori cînd se spune ceva despre un film prost, se răspunde, tovarăși, cum se poate așa, doar omul e liber să creeze. Să fie liber, tovarăși, pe banii lui, pe totul să fie liber. Are posibilitatea să vină la studio și să plătească 20 de milioane să facă un film, să vină și eu sunt de acord să-i dăm posibilitatea să-și facă filmul. Îi dăm completa libertate. Dar atunci cînd banii aceștia sunt banii produși prin munca unită a poporului nostru, avem obligația să vedem cum îi cheltuim și pe ce îi cheltuim. Nu pretindem la un moment dat ca cei 20 de milioane să se întoarcă înapoi chiar cu un plus, cum ar fi normal, considerînd că plusul îl vom avea prin aportul pe care filmul îl va aduce în educație. [...] Dar nu putem nici să dăm banii pentru un film care știm că nu numai că nu aduce folos educativ, dar dăunează. [...]
>
> Dar să luăm acest curs, să ne clarificăm bine și atuncea poate nu ne vor trebui chiar, cum s-a spus aici, cinci ani ca să obținem o îmbunătățire, și poate să înceapă chiar cu finele lui 1969, dacă cu cele din 1968 nu se va mai putea simți, dar cu cele din 1969 să se facă simțită această dezbatere. [...]

Și, într-adevăr, a început să se facă simțită prin interzicerea *Reconstituirii* lui Lucian Pintilie. Reiese cât se poate de limpede, din ce s-a discutat și trasat în această ședință, că, în materie de cinema, *înghețul începe în 1968, cu trei ani înainte de momentul oficial, tezele din iulie 1971.* Din atitudinea față de fenomenul excepțional al noului val din cinematografia cehoslovacă se putea înțelege că stalinismul ceaușist n-are nici o tangență cu reformismul lui Alexander Dubček și că atitudinea lui Ceaușescu din august 1968 va fi doar oportunism politic personal, fără nimic „liberal" în ea.

Studii de caz

Setea (1961) sau Propaganda cu artă

Ce uriaşă diferenţă între filmul lui Titus Popovici şi Mircea Drăgan şi peliculele despre ţărani şi pământ de la începutul deceniului precedent! Aidoma lui Mitrea (Cocor), Mitru (Moţ) se întoarce de pe front, dar nu mai aduce cu el credinţa în Stalin şi puterea sovietică, ci nişte conserve nemţeşti cu carne de porc. Nici o referire la URSS în *Setea*. Nimic despre colhoz şi colectivizare – acţiunea e restrânsă la perioada împărţirii pământurilor boiereşti ţăranilor sub presiunea activiştilor PCR, în anul 1946. Mitru Moţ nu mai este un ţăran comunistoid pur şi dezinteresat încă din burta mamei sale. El vrea puterea, se consideră foarte dotat pentru conducere şi politică, drept pentru care se autoproclamă primar, înşfăcând cheile şi ştampila „fostului" Sofron. Când profesionistul de partid Ardeleanu îl întreabă, găsindu-l în biroul primarului, cine l-a pus acolo, Moţ minte fără să clipească: Partidul Comunist. În clipa în care îşi dă seama cu cine stă de vorbă, Mitru Moţ scoate însemnele puterii – legătura de chei şi ştampila – din buzunare şi le pune pe masă încercând „să se scoată" din situaţie cu o replică „lirică": „Sunt membru de partid cu sufletul". Ardeleanu simte setea de putere a lui Moţ şi îi ţine partea în faţa sătenilor conduşi de chiaburul patriarh Găvrilă, cerându-i să mai găsească prin sat nişte membri de partid „cu sufletul". Comunistul „de suflet" bagă la loc în buzunare cheile şi ştampila, înţelegând că tovarăşii au nevoie de el taman aşa cum e. Această jerbă de nuanţe „netipice" era de neimaginat cu câţiva ani în urmă.

Titus Popovici este primul cineast român sub comunism care înţelege că în cinema propaganda poate fi înlocuită cu succes cu manipularea. Folosind mijloacele artistice ale naraţiunii cinematografice, pe care le posedă la nivel de maestru, Popovici ştie că a-i prezenta pe comunişti „cu faţă umană", oameni şi ei, nu semizei, e mult mai eficient în a convinge publicul decât a livra nu ştiu câte replici inspirate direct din documentele de partid.

Personajele negative nu mai sunt nici ele negre tuci. Ezechil nu ajunge dintr-odată un ucigaş doar pentru că aşa e el, rău şi duşman al poporului. Mai întâi este umilit de tiranicul său tată, Găvrilă, care nu vrea să-i dea partea lui de pământ. Apoi, ţăranii săraci, în frunte cu Moţ, refuză să-i facă parte la împărţeala moşiei baronului Papp de Zerind, deşi Ezechil a luptat şi a fost rănit pe front. Respins de toţi, Ezechil se alătură legionarului Baniciu.

Partea obligatoriu bună, pozitivă în conflict, ţăranii fără pământ, până acum tratată nediferenţiat, este segmentată de Popovici. Ţăranii din Deleni şi moţoganii toleraţi pe moşia baronului sunt la fel de săraci, dar, nefiind din partea locului, moţoganii sunt săriţi la împărţirea pământului.

Instigaţi de avocatul lui Papp, ei pornesc împotriva delenilor. Momentul plecării la luptă e antologic: „Vă propun să cântăm «Trăiască regele!»", zice avocatul. La care „vocalistul" cetei crâncene de moţi cu clopuri, sarici şi mâna în brâu scoate un răcnet înfiorător, venit din negura vremurilor: „Aaaaa! Iute-mi taie cuţâtu', că l-am ascuţât amu'!".

Înfruntarea este şi ea orchestrată impecabil. Delenii strigă: „Vrem pământ, că ne-am luptat!". Un propagandist de duzină n-ar fi îndrăznit să pună în gura lui Mitru Moţ replica: „Unde te-ai luptat, în pat cu bărbat-tu?!" adresată unei ţărănci gureşe. Banalizând, umorul întăreşte realist scena. Aflând că moţii n-au fost trecuţi pe listele de împroprietărire, Ardeleanu îl sileşte pe Moţ să ia cuvântul şi să le promită repararea nedreptăţii. Moţii se liniştesc – din nou, aici ar fi oprit lucrurile un propagandist de duzină. Dar delenii lui Titus Popovici sar ca arşi: adică de ce să ia moţoganii pământ, ca să le rămână lor mai puţin? Setea de avere, rezervată până la acest film chiaburilor şi moşierilor, iată că îi roade şi pe ţăranii săraci, îngerii moralei de odinioară. Moţ rezolvă „magistral" problema, demonstrându-i lui Ardeleanu că are „nivel politic": le urlă delenilor săi că până ieri n-aveau nimic şi acum au, că le dă Partidul Comunist, aşa că să tacă din gură şi să nu fie lacomi.

Chiaburul, „câine turbat" până la capăt în *În sat la noi*, *Desfăşurarea* sau *Mitrea Cocor*, are o evoluţie mult mai complexă prin personajul Găvrilă, interpretat de George Calboreanu. Uciderea fiului său, Ezechil, ucigaş la rândul său pentru a dobândi pământul pe care tatăl n-a vrut să i-l dea, frânge cerbicia patriarhului. El îşi împarte pământul urmaşilor săi şi recunoaşte în faţa lui Mitru Moţ, la „catafalcul" comunistului Ardeleanu ucis mişeleşte, că rânduielile pe care le-a păzit el au fost greşite. Scriitorul înzestrat care a fost Titus Popovici îl surclasează din nou pe propagandistul care s-ar fi mulţumit cu „autocritica" lui Găvrilă: Mitru

Moț refuză căința celui care a făcut-o pe fiica lui, Iuliana, gravidă cu sărăntocul Moț, să lepede copilul și îl alungă numindu-l „om cu două fețe".

Comanda politică la care a fost realizat *Setea* este evidentă: 1959-1961 sunt anii în care colectivizarea, după câțiva ani moderați în urma raportului anti-Stalin al lui Hrușciov și revoluției anticomuniste din Ungaria, este reluată în forță, cu metode chiar mai dure decât în perioada stalinistă. Și totuși, și astăzi, după o jumătate de veac, filmul convinge, îți lasă sentimentul că „s-a făcut dreptate", că partea bună a Forței sunt comuniștii.

Titus Popovici și Mircea Drăgan, împreună cu excelenții actori Ilarion Ciobanu, Colea Răutu, George Calboreanu fixează un nivel de realizare a propagandei comuniste cu mijloace ale manipulării artistice greu de depășit.

Aproape de soare (1961) sau Proletarizarea țărănimii

Transformarea țăranilor în proletariat urban. Procesul de industrializare a României, construirea de blocuri de locuințe „socialiste" în toate orașele mari ale țării, asigurarea independenței energetice (minerit, hidrocentrale) cu forță de muncă. Din aceste cauze, la sfârșitul anilor '50 are loc o adevărată migrație de la sat spre zone industriale și urbane încurajată de propaganda de partid. *Aproape de soare* este un cap de serie al filmelor cu flăcăi țărani care părăsesc satul natal pentru a lucra într-o fabrică. Petre Orșa, țăranul venit din satul lui de munte ca să ajungă oțelar la Hunedoara, este interpretat de un Florin Piersic debordând de energie. Începe ca lopătar la gura furnalului și ajunge într-un timp record să scrie ziarele despre el. Se umflă în pene și o face

pe vedeta. Vrea să plece, dar forța de convingere a colectivului își spune cuvântul și așa este recuperat pentru combinat.

Dincolo de interesul economic, Partidul Comunist dorește o creștere cantitativă a clasei muncitoare, masă de manevră și pepinieră de cadre. Pe de altă parte, tot propaganda cinematografică promovează un proces invers: tinerii ingineri, medicii, profesorii să meargă în sate. Proletarizarea țărănimii și ruralizarea intelectualității sunt obiectivele a căror realizare asigură PCR o structură socială convenabilă politic. Ambele servite cu sârg de cinematografie.

Când primăvara e fierbinte (1961) sau Balet de imagine pe margine

Cu *Viața nu iartă*, Manole Marcus și Iulian Mihu fac prozeliți. Schema propagandistică filmată în *Când primăvara e fierbinte* era deja clasică și atinsese un vârf de exploatare în *Setea*. Doi soldați, doi „Mitru Moț", se întorc de pe front cu gândul să „facă ordine" în satul Hotarele. Sunt îndrumați și sprijiniți de trimisul partidului, muncitorul comunist Bujor (Ardeleanu în *Setea*). Iubita lui Grigore crezându-l mort, s-a luat cu primarul chiabur Onofrei; în *Setea*, Iuliana, femeia lui Mitru Moț, e fiica chiaburului Găvrilă – lupta de clasă face imposibilă concretizarea iubirii.

Un erou al bătăliei pentru împărțirea pământurilor moșierești este ucis mișelește, din ordinul boieroaicei interpretate remarcabil de Olga Tudorache. Hotărâți, țăranii intră cu plugurile în moșia Hotarele. Aidoma regizorilor Mihu și Marcus și operatorilor Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer și George Cornea în *Viața nu iartă*, Mircea Săucan și operatorul Costea Ionescu-Tonciu fac un adevărat „balet"

de imagine pe marginea scenariului propagandistic. Prim-planuri insistente, ca defulare după precedentul deceniu trăit de cinemaul românesc în plan mediu, contraplonjeuri, compoziţii afişat picturale ale cadrului, „deraieri" poetizante ale aparatului de filmat, cadre statice până la hieratism, muzica cultă a lui Anatol Vieru, totul „de-amorul artei", „poze", unele frumoase, care nu fac priză cu naraţiunea. Împrumuturile din *Pământ* (A. Dovjenko, 1930) ating un maxim jenant în momentul uciderii ţăranului apostol al colectivizării de către omul vechii orânduiri: imaginea unui cal care scutură din cap este montată identic de Săucan pe zgomotul împuşcăturii.

Dacă Titus Popovici şi Mircea Drăgan „artisticizaseră" eficient, modificând cu iscusinţă scenariul şi replicile stas propagandistice, deci conţinutul, *Primăvara fierbinte* a lui Mircea Săucan anunţă lungul şir de filme în care regizorul nu se atinge de conţinutul „pe linie", în schimb frământă din greu forma, pozează, producând nişte hibrizi mutanţi propagandistico-„poetici": *Duminică la ora 6* (Lucian Pintilie, 1966), *Canarul şi viscolul* (Manole Marcus, 1970), *Ediţie specială* (Mircea Daneliuc, 1978), *Să mori rănit din dragoste de viaţă* (Mircea Veroiu, 1984), *Pas în doi* (Dan Piţa, 1985). Este un fenomen asemănător „inovaţiilor" formale ale textualiştilor în literatura română, foarte răspândite în anii '80.

Culturnicii, cenzorii politici erau foarte atenţi la acţiune, la replici, unde aveau „competenţa" să sesizeze devierile de la grila Partidului, în schimb modul sofisticat de a filma era mai greu de taxat.

Poveste sentimentală (1961) sau Manipulare pe repede înainte

Realizat în 1961, *Poveste sentimentală* reia schema caracterială inaugurată de *Erupția* (1957): orașul, burghez și artificial, Delta înapoiată și săracă, femeia care oscilează între bărbatul citadin, atrăgător și superficial, și bărbatul pionier, dispus să lupte cu vitregiile Deltei pentru a trăi cu adevărat. Scenaristul Horia Lovinescu, regizorul Iulian Mihu și operatorii Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Herschdörfer asigură filmului un bun nivel al acțiunii și atmosferei, reușind să umanizeze schema propagandistică. Firește, apare secretarul de partid (Vasile Nițulescu), puternic și înțelept, care salvează situația. Firește, între iubirea lui Neli (Irina Petrescu) și meseria de medic practicată în sălbăticie, dr. George Vrancea (Cristea Avram) o alege pe a doua. Dar ritmul narativ rămâne firesc, personajele destul de convingătoare, situațiile – plauzibile.

Asta până în ultimele trei minute ale filmului. Neli revine în Deltă alături de George, după un episod metropolitan, dulceag și fals, cu arhitectul Varlam (Victor Rebengiuc). Totuși, nu e capabilă să rămână. Alege orașul, unde tatăl ei (Emil Botta) e un știab medical. Pentru că pe malul apei se desfășoară o nuntă, Neli vrea să danseze înainte de plecare. Și o face, cu ginerele tătar, un dans asiatic, interesant. Sună sirena vaporului care o va duce în oraș. Irina o ia la fugă peste deal. O fetiță a locului, mica ei prietenă, îi strigă: „Nu acolo!". Neli dispare după creastă, se aude un țipăt și toți nuntașii fug într-acolo.

Trupul lui Neli, inert, într-o râpă. Secretarul de partid care cheamă răstit Aviasanul la telefon. Avionul sanitar aterizând. Tăietură de montaj. Dr. George, stând lângă o

piatră în care e încastrat portretul lui Neli. O femeie se oprește lângă doctor și îi spune: „Sunt învățătoarea pe care ați salvat-o de la înec. Ați avut răbdare pentru mine". „Dar pentru mine n-am avut" răspunde nostalgic doctorul.

Mica prietenă a lui Neli e acum adolescentă, mai vedem câteva cadre care arată că viața merge înainte, imagine cu valuri, SFÂRȘIT. Totul în 2 minute și 20 de secunde. Este un exemplu la limita hilarului de cum deformează cerința propagandistică țesutul narativ cinematografic. Această „iuțire" cu totul nefirească, aglomerare de întâmplări dramatice în unitatea de timp e menită să nu lase filmul cu un final ambiguu. Să înțeleagă tot omul că acela care nu alege calea luptei pline de abnegație cu condițiile dintr-un fund de lume și fuge către comoditatea burghezoidă a Capitalei va plăti nici mai mult, nici mai puțin decât cu viața. Scenaristul Lovinescu și regizorul Mihu o execută pur și simplu pe Neli, sumar, după o judecată în procedură de urgență. Și o fac foarte târziu, ca și cum ar fi vrut să amâne cât mai mult execuția sau să transmită spectatorilor altui timp semnalul că acest final e „lipit" la comandă.

Celebrul 702 (1962) sau Capitalismul cu față umană

Această comedie, bine scrisă de Alexandru Mirodan și Mihai Iacob și excelent interpretată de Radu Beligan, Ion Finteșteanu, Ștefan Ciubotărașu, Nicolae Gărdescu, reprezintă primul moment de relaxare după propaganda anticapitalistă sumbră a anilor '50, anunțând „dezghețul" ce va marca deceniul 7. Odată cu retragerea trupelor sovietice din România în 1958, regimul Dej declanșează un proces de derusificare a țării, simultan cu îmbunătățirea relațiilor cu lumea occidentală.

Însăşi plasarea acţiunii filmului în *Alergica*, o „ieroglifă" amuzantă pentru America, e o premieră absolută. Personaje româneşti nu apar, toate sunt „alergicane", Kid Sandman, eroul principal, e un condamnat la moarte pe nedrept căruia i se oferă o amânare a execuţiei pe scaunul electric cu condiţia să scrie o carte confesivă cu titlul *La două ore de scaunul electric*. Celula îi este transformată într-un birou confortabil, cartea apare şi are un succes monstru. Firește, sunt satirizate racilele capitalismului, goana după bani, totul se vinde, totul se cumpără, senzaţionalismul presei, publicitatea agresivă, cinismul mercantil al editorilor, corupţia gardienilor, ipocrizia preotului. Dar fără „ură de clasă", fără „înfierări" şi „demascări" încrâncenate, totul cu un umor de bună calitate, ironii inteligente, enormităţi comice. Lumea capitalistă nu e prezentată ca o rezervaţie de monştri, dar ca o uriaşă caricatură în care, mai greu, dar se poate şi trăi.

Apar, în premieră, momente de umor cultural, anticipându-l pe Woody Allen. Zice Kid Sandman, devenit vedetă: „Pe pereţii celulei vreau Picasso, dar numai din perioada bleu. Să nu vă prind cu vreun tablou din perioada roz, că vă ia mama dracului".

Pentru cunoscători, ironia e fină: în perioada albastră, Picasso a pictat sărăcia, durerea, însingurarea omului, atmosfera tristă a tablourilor putând fi o bună imagine a lumii capitaliste văzută prin prisma propagandei comuniste. Nuanţele deschise, aerul senin al pânzelor din perioada roz n-ar servi nicidecum această imagine. În traducere, Kid spune, de fapt: „Să nu cumva să reiasă că în capitalism poate fi şi bine", ceea ce duce cu gândul că e chiar posibil să fie şi bine.

Editorul Harrison e preocupat de concurentul său, Armitage, care „l-a scos pe Nabokov cu Lolita lui, un bătrân libidinos care face amor cu fetiţe de 13 ani" şi trebuie să-l „taie" cu cartea lui Sandman. Menţionarea „decadentului",

„degeneratului" roman al lui Nabokov, adică al unui rus alb fugit în Occident odată cu victoria bolșevismului în Rusia, putea, cu numai câțiva ani mai devreme, să te trimită direct în pușcărie.

În oferta grotescă pe care șeful închisorii Alcatraz i-o face lui Kid pentru a-l convinge să plece de la Bing-Bing (evident, Sing-Sing) și să vină în închisoarea lui sunt cuprinse și „un frigider decorat de Bernard Buffet și pereții desenați de Salvador Dalí". Din nou, doi artiști occidentali în mare vogă, căutați de puțin realist socialiști. Cosmopolitism curat – și nepedepsit!

Șocantă este și prima apariție într-un film românesc socialist a unor picioare de fete dezgolite până la portjartier. Mai mult, ele apar și în costume de baie cât se poate de mini. Firește, e vorba de spectacole „deșănțate" ale Vestului, dar până atunci ele erau criticate fără măcar a fi văzute.

Absolut surprinzător este schimbul de replici între reporterița plină de ifose (Liliana Tomescu) și Kid (Radu Beligan); reporter: „Ce părere aveți despre așa-zisul realism socialist? Comuniștii pretind că...". Kid deschide un dicționar și citește cu glas tare: „Roșiii lucrează la comandă. Dacă un scriitor de dincolo de cortină refuză să scrie pe tema impusă de editor, e ridicat noaptea din sînul familiei și aruncat în temniță, pe cînd noi, noi suntem liberi!...", accentuează ironic Beligan. Să auzi rostită pe ecran această descriere fără ocolișuri a terorii anilor '50 în România, cu doar o firavă surdină ironică, era uluitor! Până atunci, un asemenea adevăr nici măcar nu era combătut propagandistic, pentru motivul că nu putea fi formulat pe nici un mediu public, pur și simplu nu exista!

De la *Directorul nostru* (1955), râsul inteligent nu mai vizitase cinematograful românesc. Și pentru că starea de râs este o stare de *deschidere*, în care omul e dispus să primească idei, putem spune că *Celebrul 702* reprezintă prima

tentativă cinematografică, în acord cu politica vremii, de a ridica la un colţ Cortina de Fier, acreditând posibila convieţuire între „lagărele" socialist şi capitalist.

Tudor (1963) sau Fanarioţii Kremlinului

Cu *Tudor*, în cinematografia românească se declanşează o operaţie politică propagandistică de proporţii, pe termen mediu şi lung, având ca scop înlocuirea internaţionalismului comunist patronat de URSS cu naţional-comunismul autocefal, prin rescrierea pe ecran a istoriei naţionale: *Tudor, Dacii, Columna, Mihai Viteazul...*

> Până prin anul 1959, Gheorghiu-Dej era circumspect în abordarea problemelor referitoare la istoria ţării noastre. Principalul motiv al prudenţei sale conţinea temerea ca nu cumva prezentarea unui moment sau personalităţi istorice să ridice dificultăţi în relaţiile dintre noi şi sovietici[1].

Tudor Vladimirescu nu este ales întâmplător drept cap de serie. El s-a ridicat împotriva conducerii fanariote a Ţării Româneşti, a mobilizat masele populare şi, înainte de a fi ucis mişeleşte de o adunătură de străini (eteriştii lui Alexandru Ipsilanti), a fost abandonat şi degradat de ţarul Rusiei, care până la un moment dat îl sprijinise. Scena în care lui Tudor îi este retras ordinul rus „Sf. Vladimir" şi gradul de porucic (locotenent) este explicită; cu câţiva ani înainte ea n-ar fi fost cenzurată pentru că nici nu ajungea să fie turnată. Dar realizatorii nu s-au mulţumit cu „corectitudinea politică" utilă a lui Tudor, au modificat atitudinile şi contextul personajului până la a-l transforma într-un *lider*

1. Paul Sfetcu, *op. cit.*, p. 64.

máximo de revoluție comunistoidă. În film, toți boierii sunt detestabili. Hrăpăreți, cruzi, duplicitari. În ce-i privește pe fanarioți, e de înțeles. Propagandistic, ei erau minoritarii dominanți, echivalentul evreilor sovietizați care dețineau prea multe funcții de conducere în anii '50. Dar și boierii pământeni sunt prezentați la fel. Marele ban al Craiovei, Brâncoveanu, nu e decât un intrigant însetat de putere. Ceea ce, istoric vorbind, nu e deloc evident, el putând fi, la fel de bine, un patriot care voia domn pământean pe tronul țării, ceea ce s-a și înfăptuit un an mai târziu, prin venirea lui Grigore Ghica Vodă.

Chiar trecutul de negustor și speculant imobiliar al lui Tudor, prin care adunase o avere însemnată, e lăsat complet pe dinafară, căci lucrurile trebuie să fie foarte clare: de o parte cei mulți și obidiți, de cealaltă, clasa exploatatorilor. Însă momentul de maximă deformare manipulatorie a istoriei este cel în care Alexandru Ipsilanti îi asigură pe boierii înspăimântați că averile lor nu vor fi împărțite norodului de către răsculați: „Câtă vreme suntem noi aici, proprietatea va fi respectată, nu aveți a vă teme".

Tudor apare deci ca un lichidator al proprietății private, un promotor al naționalizării cu japca, ce va fi realizată peste o sută și ceva de ani. Ceea ce este fals: poziția lui Tudor e aceeași cu a lui Ipsilanti. Atât în proclamația de la Padeș, cât și în celelalte documente emise de cancelaria sa, chestiunea esențială a împroprietăririi țăranilor este evitată sistematic. De asemenea, nu sunt suprimate toate birurile pe care aceștia le aveau de plătit, așa cum Tudor decretează în film. Motivul era simplu: Vladimirescu avea nevoie de suportul boierilor pământeni în efortul său de a-i înlătura pe fanarioți. Pe aceștia îi numește, cu o expresie rămasă celebră, „tagma jefuitorilor".

Un surâs în plină vară (1963)
sau
Bisnismenul faţă cu colectiva

Filmul, regizat de Geo Saizescu, trece drept o comedie. Prezenţa cunoscuţilor actori comici Sebastian Papaiani şi Dem Rădulescu ar putea fi o garanţie în acest sens. Idila cu final fericit dintre Făniţă (Papaiani) şi Liorica (Florina Luican) l-ar intersecta şi cu categoria *romance*. Şi totuşi, el este în primul rând un film de propagandă.

Teza scenaristică este clar formulată şi nu-i lasă eroului Făniţă nici o şansă de a se sustrage. În 1962, colectivizarea agriculturii era oficial încheiată. Ultimul film în care chiaburii se opuneau înfiinţării CAP-ului şi îşi primeau pedeapsa capitală pentru asta fusese *Setea* (1961). De-acum, gospodăria colectivă era un fapt împlinit. Chiaburii erau lichidaţi cu toţii. Nu mai puteau exista decât rătăciţi, mai degrabă amuzanţi, ca Făniţă, care nu înţeleg mersul istoriei.

După ce a câştigat nişte bani buni ca oier (zonă necooperativizată), Făniţă revine în satul lui pus pe afaceri. Tânărul e isteţ, muncitor, are simţul comerţului şi al reclamei. Un singur mare „defect": e individualist, vrea să fie întreprinzător particular. Toate încercările lui „capitaliste" de a vinde oglinzi, gogoşi, ouă sau ciuperci sunt sortite ridicolului.

Filmul urmăreşte discreditarea ideii esenţiale de liberă întreprindere, precum şi a celei de câştig obţinut exclusiv din comerţ, fără a avea o activitate „serioasă" de producţie. Oglinzile şi ciupercile de pădure nu sunt făcute de Făniţă, el vrea să câştige doar din adaos comercial. O caracteristică fundamentală a comunismului este preeminenţa producţiei asupra vânzării. Oamenii cumpără, pentru că n-au încotro, ce le dă producţia socialistă, vânzătorul e doar un intermediar,

un slujbaş inferior şi a priori dubios. Conceptul de comandă a producţiei de către vânzător, prin analizarea pieţei, prin marketing şi prospecţiune, esenţial în perioada postindustrială a capitalismului, îi este cu totul străin. Cât priveşte gogoşile şi ouăle, ele reprezintă mica producţie de mărfuri, care, potrivit lui Lenin, generează capitalism zi de zi, ceas de ceas şi în proporţie de masă, drept pentru care trebuie stârpită.

Făniţă încearcă şi un compromis cu colectiva, propune să lucreze pe bază de contract la construirea unei stupării după proiectul lui, cerând să primească 20% din profitul afacerii. Deci el nu cere un salariu fix, asigurat, îşi condiţionează procentual câştigul de succesul întreprinderii. Corect şi curajos. Ce-i răspunde nea Grigore (George Constantin), şeful CAP? „Ideea e bună, mă Făniţă, poţi s-o pui în practică la cooperativă, da' cu procentele mai vedem..."

Din nou, conservarea individualităţii în raport cu colectivul este respinsă. „Bine, dar pentru ideea mea ce-mi daţi?", mai vrea să ştie Făniţă. „Mii de mulţumiri", îi răspunde ironic nea Grigore. Încă o idee impusă de comunism: ideile sunt un bun comun, nu se plătesc individual.

Sub aspectul său amuzant, de comedie uşoară, *Un surâs în plină vară* apare astăzi ca unul dintre cele mai eficiente filme de propagandă ale regimului comunist.

Străinul (1964) sau Erotism de propagandă

La doi ani după *Setea*, Titus Popovici scenarizează celălalt roman al său despre 23 august 1944, *Străinul*. Schema dramatică este în linii mari aceeaşi, aplicată acum în mediul citadin: ţăranul sărac şi tânăr Mitru Moţ devine fiul de ceferist Andrei Sabin, şi el curajos, hotărât, revoltat de strâmbătatea

vechii orânduiri, dar lipsit de conştiinţă politică, pe care o va căpăta înainte de a se termina filmul, prin contactul cu comunişti experimentaţi.

Imposibila iubire dintre Mitru şi fiica de bogătan Iuliana o regăsim în aceiaşi termeni, sângele de clasă apă nu se face, între Andrei şi Sonia. Personajul patriarhului chiabur Găvrilă e costumat, cu actorul George Calboreanu cu tot, în senatorul Varga, care are şi el un fiu nevolnic ce va muri „din prostie". În fine, liderul comunist Ardeleanu (Colea Răutu) devine Jurcă (Gheorghe Dinică), deţinut politic şi mentorul activistic al lui Andrei Sabin (Ştefan Iordache).

Există însă şi noutăţi în schemă, care semnalează modificări la nivelul filosofiei despre cinema a aparatului de partid, survenite între 1961 şi 1963. Andrei Sabin nu mai e pur şi dur, aidoma tinerilor eroi comunişti de până atunci. Invitat în casa Varga, el studiază cu vădit interes pe trepte fundul generos al servitoarei, filmat secunde bune în toată splendoarea lui ondulatorie. Când delicatul coleg burghez Lucian îi atrage atenţia asupra unei eleve frumoase care e chiar Sonia, Sabin replică macho: „Da, m-aş distra cu ea...".

pe deasupra mai și bea, fumează și chiulește de la ore. Cu toate astea e un elev eminent, cel mai bun din liceu. Citește poezie, recită în duo cu Lucian din Shakespeare și, surpriză: „Sufletul satului trece pe lângă noi/ Ca un miros sfios de iarbă cosită/ Ca o cădere de fum de pe streșini de paie/ Ca un joc de iezi pe morminte înalte", adică Lucian Blaga. Deși ușor inexact (Lucian recită din memorie), citatul din *Sufletul satului* este relevant pentru rapiditatea de adaptare a lui Titus Popovici. Dat afară din învățământul universitar în 1948, Blaga fusese un autor interzis până în chiar anul realizării *Străinului*, 1962, când se publicase o ediție îngrijită de George Ivașcu. Iată-l deci, imediat, și pe ecran, pentru cunoscători, căci numele nu îi este rostit de cei doi tineri. Versurile sunt ca o parolă camuflată, menită să-i sensibilizeze pe spectatorii care nu-i uitaseră poeziile. E un tip de truc, de „șopârlă" folosită frecvent de Titus Popovici pentru a putea apoi să-și permită mari desfășurări propagandistice.

Un alt moment „dezghețat" este întâlnirea dintre Andrei și Sonia singuri pe malul Mureșului. Pe lângă faptul că vedem un sărut clar pe gură în prim-plan, cei doi mai sunt și sumar îmbrăcați când se întâmplă asta, iar aparatul, în loc să rămână proptit pe capete, coboară la nivelul șoldurilor, sugerând chiar o erecție. Este cea mai avansată scenă erotică din filmul românesc de până atunci, menită să facă mai vandabilă propaganda.

În anii '50, rostirea cuvântului „jidan" sau „jidov" pe ecran nici nu era de conceput. Numeroși membri ai conducerii de partid erau pe jumătate sau integral evrei, cei mai mulți în directă legătură cu Moscova. Odată cu desovietizarea declanșată de Gheorghe Gheorghiu-Dej după retragerea trupelor sovietice din România în 1958, se petrecea și un proces de dezevreizare. Rând pe rând, „deviaționiștii" Ana Pauker, Miron Constantinescu, Iosif Chișinevschi fuseseră înfrânți de băștinașul Dej. Așa se face că e permisă

în *Străinul* calificarea sovieticilor pe punctul de a invada România drept „jidani", firește, de către dușmanul de clasă Salvator Varga, dar cuvântul și asocierea răsună în mintea spectatorilor cât de cât avizați. În perioada realizării *Străinului*, 1963-1964, Dej dăduse ordinul de prelucrare exclusiv orală, fără vreun rând scris, în organizațiile de partid, a noii linii față de Moscova și evrei. Replicile din *Străinul* se înscriau perfect în această campanie. Și asta sub privirile lui Lenin, care veghea pe perete în biroul tovarășului Jurcă...

O zonă încă nebătută de propaganda cinematografică românească era cea a religiei. Noi nu am avut mari demolatori ai bisericii de talia unor Eisenstein, Dziga Vertov sau Dovjenko.

În urma înțelegerilor tacite, la nivel înalt, între clerul majoritar ortodox și conducerea comunistă (patriarhul Justinian Marina era vechi amic cu Dej), acțiunile antiortodoxe au fost menținute la un nivel scăzut. Catolicii, în schimb, au fost crunt prigoniți, deposedați de proprietăți și arestați. Fără însă ca asta să se reflecte, pilduitor, în vreun film. Titus Popovici realizează încă o premieră, introducând personajul preotului catolic Potra. Prezentat mai întâi ca o minte luminată, tolerant (e gata să boteze copiii ortodoxului Andrei), omenos, el ne este dezvăluit în final ca un viclean apărător al ordinii burgheze, căci, când aceasta este cu adevărat pusă în primejdie, Potra se dezbracă de umanism și nu ezită să afirme: „Împotriva unor asemenea oameni [comuniștii – *n.m.*], numai armele mai pot vorbi". Iată justificarea, post factum, a represaliilor autorităților comuniste asupra „papistașilor".

În rest, în special în partea a doua a *Străinului*, algoritmul dramatico-propagandistic din *Furtuna* și *Setea* se derulează neabătut până la finalul triumfător.

Pădurea spânzuraților (1965) sau Izgonirea lui Dumnezeu

Probabil că sunt mult mai mulți cei care au văzut *Pădurea spânzuraților* decât cei care au citit-o. Filmul lui Liviu Ciulei și-a impus imaginile mai degrabă decât romanul lui Liviu Rebreanu paginile, mai ales după ce a ajuns bibliografie școlară obligatorie. Dincolo de calitatea artistică remarcabilă a celor două opere, între ele există deosebiri semnificative, generate de contextele politice în care au fost create. Când adaptează romanul pentru ecran, scriitorul Titus Popovici are la activ scenariile pentru *Valurile Dunării*, *Setea* și *Străinul*, filme de referință ale anilor '60, toate cu un apăsat conținut propagandistic. *Pădurea spânzuraților* are premiera pe 25 martie 1965. Armata imperială austro-ungară e stresată de inamic cu un reflector. El este lumina, care pătrunde în conștiințe, și în cea a lui Apostol Bologa. Dar inamicul care mișcă reflectorul, cine e?

În film sunt românii, ceea ce reprezintă o scurtcircuitare masivă a textului lui Rebreanu. Căci, iată unde suntem în prima parte a romanului:

> — Urâtă țară aveți, muscale! sare deodată caporalul, întorcându-se spre gropari și uitându-se cu necaz la țăranul care se oprise să răsufle. Auzi?... Țara... locurile... niet frumos! Adăugă apoi, arătând cu mâna ținutul și stâlcindu-și graiul spre a se face mai înțeles.
>
> Țăranul holbă ochii, nedumerit, cu un zâmbet umil, bolborosind ceva pe rusește[1].

1. Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, în *Opere*, vol. I, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 574.

Suntem în inima Rusiei, în localitatea Zirin, reflectorul e ațintit asupra pozițiilor austro-ungare de ruși, nu de români. Această situație din primul război mondial o amintea cât se poate de clar pe cea din al doilea, când armata română, alături de cea germană, a ajuns până la Stalingrad. Foarte nepotrivită aducerea aminte din punct de vedere politic în 1965. La începutul anilor '50 ar fi fost un bun prilej de a înfiera cinematografic regimul fascist antonescian. Acum suntem în plină derusificare dublată de emancipare românofilă, operațiuni începute de regimul Dej odată cu plecarea trupelor sovietice din România (1958) și care vor fi continuate de Ceaușescu. Poate că replicile privind „urâțenia" Rusiei ar fi putut să treacă, dar faptul că Bologa, auzind că va fi mutat pe frontul românesc, e gata să dezerteze la ruși, peste poate. Lumina, nici măcar a reflectorului, nu mai venea de la Răsărit.

Ce se taie, nu se fluieră – prin urmare, tot ce ține de ruși, de Rusia, de Revoluția bolșevică la Rebreanu este extirpat de Titus Popovici cu grație. Acțiunea nu se mai desfășoară decât pe frontul din Ardeal. Și, la spânzurarea cehului Svoboda, cu care se deschide romanul, suntem, ca să nu se iște vreo confuzie în capul spectatorului, în 18 octombrie 1916, cum precizează sentința citită în film, căci în carte nu se pomenește o dată precisă. Din dorința de a da culoare locală și dramatism suplimentar scenei, în film este introdus și un grup masiv de țărănci în negru care se bulucesc spre spânzurătoare, fiind respinse de cordonul de soldați. Complet neplauzibil datorită sus-menționatei pierderi a controlului asupra spațiului filmic: Svoboda este un ofițer ceh, nu suntem în Cehia, ce să caute toate femeile la câțiva kilometri de sat, în plin câmp, ca și cum ar fi fost executat un țăran de-al lor?

Romanul apare în 1922. Revoluţia din Rusia e prea proaspătă pentru ca Rebreanu să nu pună în carte şi un revoluţionar. Personajul se numeşte Gross, e locotenent, ca şi Bologa, socialist anarhist, evreu, „inginer de maşini" în viaţa civilă, propovăduitor al revoluţiei mondiale violente împotriva „celor ce-i exploatează pe umiliţi şi obidiţi de mii de ani", precum şi a „ipocriziei creştine". El vrea să lichideze războiul imperiilor cu ajutorul urii de clasă. Ura mondială este sentimentul pe care îl exaltă cinicul personaj, contrapunându-l atât iubirii creştine, cât şi iubirii de ţară.

Conducerea dejistă şi apoi ceauşistă a României dorea desovietizarea, dar nu şi desprinderea de socialism. Prin urmare, Gross, umbră tipică a revoluţionarilor evrei bolşevici ruşi, un Lenin, un Troţki, nu putea fi lăsat aşa. El este supus de Titus Popovici unui adevărat proces de vivisecţie. Nu va mai fi ofiţer, va fi simplu soldat. Nu va mai fi evreu, căci simultan cu derusificarea are loc, odată cu venirea lui Ceauşescu, şi dezevreizarea instituţiilor româneşti, intens populate în anii '50 cu evrei comunişti în funcţii de decizie. Nu va mai fi un „maşinist" dur, ci un anticar fragil din Viena, ochelarist, iubitor de Mozart şi cântăreţ la flaut în timpul

liber (militarul socialist Serdici din *Viaţa nu iartă* cânta la vioară). Discursul lui despre necesitatea urii şi a violenţei e mult mai scurt şi e precedat de o frază care, practic, îl neutralizează, fabricată şi introdusă abil de scenarist: „Aş fi fericit dacă aş putea urî". În sfârşit, nu se va mai numi urât, Gross, ci frumos, Johann Maria Müller. Crudul general Von Karg îl va califica dispreţuitor ca „pacifist", ceea ce în roman nu e vreodată cazul.

Titus Popovici construieşte un întreg episod non-rebrenian în jurul lui Müller, dus în pădure pentru a fi executat de Petre, ordonanţa lui Bologa, din ordinul discret al lui Von Karg. Petre îl cruţă şi îi dă drumul să se ducă cu Dumnezeu dincolo, la inamic, dar Bologa nu stă să mai întrebe nimic – aflând că Petre l-a executat pe socialistul vizionar pacifist Müller, îl expediază în linia întâi, unde acesta moare repede. Acest păcat grav, nesăbuinţă criminală, modifică ecuaţia morală în care Rebreanu l-a pus pe Bologa.

Dacă operaţiile propagandistice pe care le-am identificat până acum, deşi semnificative, nu putem spune că afectează miezul spiritual al romanului lui Rebreanu, când Titus Popovici bagă bisturiul în Apostol Bologa duhul prozatorului ardelean ţipă de pe lumea cealaltă. Apostol nu se numeşte întâmplător Apostol. Este un ardelean „încuiat" (doamna Bologa îşi dorise fierbinte ca fiul ei să devină preot), profund serios, care l-a pierdut pe Dumnezeul copilăriei sale religioase, dar nu s-a dat, în schimb, pradă vicilor. Nu fumează, nu bea, nu este un chefliu, nici fustangiu. Cu excepţia câtorva obişnuite aventuri „ofiţereşti", nedezvoltate, el rămâne îndrăgostit de logodnica sa Marta. Popovici îl pune pe Bologa să fumeze încă din primele secvenţe. Îl pune să bea, chiar să se îmbete. Îi lipeşte o scurtă împerechere cu o curvă de lux, Roza Ianoşi, partea cel mai prost scrisă şi interpretată (de Rebengiuc şi Gina

Patrichi) din filmul lui Ciulei și Popovici. Pe scurt, îl „laicizează" cu sârg. Or, planul final și suprem în care ajunge evoluția spirituală a lui Apostol Bologa este cel religios.

Pădurea spânzuraților este, dincolo de românism, antirăzboi sau dragostea pentru o femeie, romanul găsirii lui Dumnezeu de către un rătăcit. În film e introdusă doar o replică a lui Bologa: „În război l-am pierdut pe Dumnezeu", cu caracter mai degrabă antirăzboinic. Din clipa în care îl privește în ochi pe condamnatul Svoboda aflat în fața ștreangului, Bologa îl regăsește, pas cu pas, pe Dumnezeu. Discuțiile pe care le are cu preotul Constantin Boteanu, prietenul din copilărie devenit duhovnicul său, sunt eliminate în film. Momentul vizual, emblematic în carte, în care, întors în Parva natală, își plimbă privirea de la crucea cu reflexe aurii de pe turnul bisericii, ale cărei raze „ar fi încercat să-l sfideze sau să-l dojenească", la „piatra aurită din cimitirul de lângă biserică, însemnând mormântul și amintirea tatălui său", cel care îi spusese apăsat, la Năsăud: „Să-ți faci datoria totdeauna și nu uita niciodată că ești român", lipsește cu desăvârșire.

Drumul interior al lui Apostol Bologa începe cu ochii lui Svoboda. Continuă cu refuzul de a lupta împotriva românilor săi. Apoi, cu refuzul de a mai participa la uciderea oamenilor. Un adevărat transfer sufletesc (absent în film) se petrece între el și muribundul căpitan Cervenco, cel care se ducea la atac înarmat cu o nuieluță pentru că nu concepea să ucidă pe nimeni și repeta că doar iubirea poate salva omenirea. Mai departe, Titus Popovici, cu cenzura comunistă în spate, nu merge. Iată momentul revelației îndumnezeirii trăit de Bologa:

> Apoi toate simțămintele, cele tulburi, ca și cele clare se adunară într-un mănunchi solid, puternic, și îndată îi apăru în creieri un gând viu ca un trăsnet:
>
> — Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu!

> O dâră de raze albe scânteia pe crucea udată de furtună. Flacăra din sufletul lui Apostol se unea cu razele scânteietoare, cu zgomotul ploaiei, cu verdeața câmpurilor, cu albastrul care părea un ochi al infinitului, cu infinitul însuși într-o armonie fierbinte. Simțea în sufletul său pe Dumnezeu, precum sufletul său se simțea în Dumnezeu...[1]

De aici încolo, toată viața lui Apostol până în fața strungului se desfășoară între el și Dumnezeu. Ca un personaj dostoievskian, se duce și îi cere iertare, umilindu-se, fiicălosului notar Pălăgieșu, pe care îl lovise cu pumnul în gură. Îi cere iertare și Martei, din inimă, pentru logodna ratată. Iată cum îi răspunde acum cinicului Gross:

> — Iubirea n-a ucis niciodată, Gross – zise Apostol netulburat. Numai oamenii ucid în numele ei! Dar când va veni adevărata stăpânire a iubirii [...] Cine crede aievea e unit cu Dumnezeu aici ca și dincolo. Dacă Dumnezeu e pretutindeni, n-ai nevoie să alergi la el forțând zăvoarele morții![2]

Apostol refuză civilizația modernă, pe care o consideră responsabilă de distrugerea sufletului omenesc. Iubirea lui curată pentru Ilona, țărăncuța unguroaică fără carte, dar vie, adevărată și bună, stă tot sub semnul iubirii de Dumnezeu. În film apare doar o replică a ei către Bologa: „Îți mulțumesc că ai vrut să mă iei de nevastă..." – în carte, cei doi sunt logodiți de părintele Boteanu, ca într-o nuntă mioritică dinaintea morții.

Scopul propagandistic macro al ecranizării *Pădurea spânzuraților* este vehicularea situației românului care refuză să se supună unui imperiu. În spatele celui austro-ungar, spectatorul român al mijlocului anilor '60 ghicea repede cizma rusească. Componenta naționalistă, pe care se va clădi epoca ceaușistă, era maximum ce putea interesa

1. *Ibidem*, p. 730.
2. *Ibidem*, p. 770.

la romanul lui Rebreanu. Or, scriitorul merge până la a anula și naționalismul ardelenesc în fața cufundării în Dumnezeu a lui Bologa.

> Plăcut este Domnului Dumnezeului nostru acela care se jertfește de bună voie pentru neamul părinților săi și pentru credința lor în vecii vecilor!...
>
> — Pentru neamul părinților, șopti Apostol, adâncindu-și obrajii în mirosul de tămâie, uitând îndată cuvintele ca și cum mintea lui n-ar mai fi fost în stare să păstreze nici un înțeles...[1]

Finalul filmului este memorabil ca plastică a imaginii. „E cea mai bună secvență pe care am realizat-o vreodată", mi-a spus domnul Ciulei. „Simplă și totală. Bărbatul, bucatele, băutura, femeia și moartea." E adevărat, dar după chipul iluminat a moarte al Annei Széles, după țipătul ei scurt și sumbru mai urmează doar pământul aruncat afară din groapa care-l așteaptă pe Bologa, spânzurătoarea profilată pe cer și SFÂRȘIT. Iată însă cum încheie Rebreanu:

> Apostol își potrivi singur streangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:
>
> — Primește, Doamne, sufletul robului tău, Apostol... Apostol... Apostol...[2]

Pădurea spânzuraților este, fără îndoială, unul dintre puținele filme mari ale cinematografiei românești. Dar, plindu-se cerințelor de atunci ale propagandei regimului comunist, realizatorii au transformat romanul profund religios, creștin, dostoievskian, străbătut de fiorul credinței al

1. *Ibidem*, p. 876.
2. *Ibidem*, pp. 880-881.

lui Liviu Rebreanu într-o operă artistic valabilă, dar laică, despre patriotism, dragoste de oameni şi „Totul se plăteşte în viaţă!", cum spune Bologa când află că l-a omorât pe nevinovatul Petre.

O obiecţie în legătură cu cauzele propagandistice ale laicizării romanului lui Rebreanu ar putea fi ateismul declarat al scenaristului Titus Popovici, relatat de contemporani. Titus Popovici ar fi procedat astfel din pricina antireligiozităţii lui, nu pentru că aşa cerea doctrina comunistă. Nu putem şti. Dar e de menţionat poziţia contrară a lui Popovici faţă de un alt roman, tot al lui Rebreanu, cu inserţii religioase, relatată de el însuşi într-un ultim interviu acordat lui M. Tatulici, în 1993. Scenaristul evocă furia Elenei Ceauşescu, care, intrând cu nişte oaspeţi străini într-o mănăstire din Moldova, nu este aclamată – slujba continuă netulburată. Ţapul ispăşitor devine filmul *Ion*, după Rebreanu, interzis în 1980, când era gata să intre pe ecrane.

> De ce? Pentru că în romanul lui Rebreanu un personaj era popa Belciug. Mi s-a spus: „Popa trebuie să dispară, biserica trebuie să dispară...". Discuţiile au fost absolut inutile, încercam să spun: „Nu-i vorba de un scenariu de Titus Popovici, e vorba de Liviu Rebreanu"

relatează Popovici. Dublă măsură: în cazul *Ion* de Rebreanu, scenaristul „ateu" ţine cu dinţii (sau, cel puţin, aşa povesteşte), merge până la Ceauşescu ca să nu fie scos personajul unui preot, la urma urmei secundar, în vreme ce extirparea fasciculului narativ esenţial, cu caracter religios, revelatoriu din *Pădurea spânzuraţilor* de Rebreanu se face fără vreun comentariu.

Duminică la ora 6 (1966) sau Redescoperirea marilor ruși

A trecut un deceniu de la primele patru minute ale *Erupției*. Spațiul vizual creat acolo de Liviu Ciulei, care contrazicea toate regulile îndreptarului cinematografic al deceniului 6, nu mai reverberase ulterior în nici un film, nici chiar în cele ale lui Ciulei, *Valurile Dunării* și *Pădurea spânzuraților*. Îl regăsim însă în *Duminică la ora 6* (1966) de Lucian Pintilie. Plotul politico-ideologic, semnat de Ioan Mihăileanu și de Pintilie, e stas: doi tineri cuminți duc o viață aspră și periculoasă în condițiile ilegalității. Firește, se îndrăgostesc unul de celălalt pe parcursul activității politice. Anca este prinsă de Siguranță, dar, în mod miraculos, i se dă drumul. Nu a trădat, dar tovarășii o supun unei perioade de carantină. Este urmărită de Siguranță și, de astă dată, ucisă. Încolțit și el, la malul mării, de bestiile poliției burghezo-moșierești, Radu o ia îmbrăcat spre larg, dar apa e rece, așa că se întoarce.

Încă din primele secunde ale filmului, Pintilie subminează schema pe dinăuntru. În astfel de pelicule, fiecare secvență dura atât cât era necesar ca să înțeleagă spectatorul cum curge acțiunea. Nu mai mult. Aproape fiecare cadru avea o noimă pentru scenariul general. Pintilie deraiază pur și simplu minute în șir, punând aparatul pe fețele mulțimii citadine, femei, bătrâni, șmecheri, tineri tâmpi, boschetari, o duduie drăguță. Prim-planurile repetate pe chipuri omenești ordinare, evitate sistematic în deceniul 6, când legea o face planul mediu, aparent „inutile", constituie un contrapunct tăcut, realist și sarcastic la replicile „corecte politic". De obicei, discutarea misiunilor și planurilor comuniștilor din rețeaua ilegală se făcea în interioare conspirative, mai mult sau mai puțin sordide. Pintilie o scoate în aer liber,

de fapt nu liber, sunt spaţii largi, exploatări miniere de suprafaţă, şantiere pustii, poduri de cale ferată, dar apăsate de o atmosferă încărcată de griuri, superb fotografiată de operatorul Sergiu Huzum. În astfel de spaţii, cuvintele propagandei se decolorează, se pierd. Laitmotivul vizual al etajelor de bloc cu pasarele înţesate de locatari care privesc în jos, în vreme ce imaginea coboară din etaj în etaj cu zgomot de lift, capătă o valoare geometrizant estetică în sine, dincolo de orice propagandă, aşa cum se întâmpla în *Greva* lui Eisenstein, tot cu etaje şi pasarele străbătute de călăreţi militari în urmărirea greviştilor.

După 16 ani de cinematografie realist socialistă pe modelul celei sovietice din anii '30, redescoperim cu Lucian Pintilie „formalismul" de care fuseseră acuzaţi marii cineaşti sovietici ái anilor '20. Kuleşov spunea că dacă forma unui film realizat pe un scenariu cât se poate de corect ideologic nu e corespunzătoare, atunci filmul e contrarevoluţionar. Asta reuşeşte Lucian Pintilie, după încercările ratate ale lui Manole Marcus şi Iulian Mihu în *Viaţa nu iartă* sau Mircea Săucan în *Când primăvara e fierbinte*. După ce Stalin a decretat că important în cinematografie este scenariul, story-ul, verificabil de către culturnici, şi nu felul în care se filmează, cineaştii cu vocaţie s-au aflat într-o adevărată cămaşă de forţă. Marcus, Mihu şi Săucan aveau de luptat cu nişte scenarii propagandistic ordinare, unul îndreptat împotriva armatei române, în *Viaţa nu iartă*, celălalt glorificând colectivizarea forţată în *Când primăvara e fierbinte*. Ca să-şi salveze conştiinţa artistică, realizatorii au deformat filmarea normală, banală, pe care o reclama scenariul propagandistic, folosind tot felul de montaje, unghiuri, planuri şi efecte „poetizante", cu rezultate de multe ori groteşti sau ridicole. Pintilie a procedat altfel: mijloacele extradiegetice pe care le avea la dispoziţie le-a folosit nu încercând să creeze un spaţiu estetizant *paralel* cu scenariul, ci ca să

adânceascâ diegeza până la expunerea omenescului dincolo de propagandă. Cadrele lungi, prim-planurile, chiar gros-planul extrem, în secvența cablului metalic împletit al ascensorului care se derulează pe tambur, încarcă filmul cu un dramatism autentic. Deși pe generic este trecută orchestra cinematografiei, autoarea de-a lungul anilor a atâtor sublinieri pe cât de tautologice, pe atât de gălăgioase, în registru grav sau săltăreț, ale acțiunii din imagine, coloana sonoră a filmului este compusă doar din sunete – rare, discrete, obsedante. Sunete – nu cuvinte – sunt și rostirile în limba engleză ale scorului de tenis (*fifteen-thirty, fifteen-forty*) cu care Anca încearcă să-l învețe pronunția *british* pe muncitorul Radu, în vreme ce se plimbă împreună pe lângă terenurile Doherty de lângă Operă. Ele contracarează amuzant și omenește gravitatea dialogurilor conspirative despre grevă și manifeste.

În spațiul audiovizual creat de Pintilie și echipa lui, extraodinarul chip al Irinei Petrescu nu mai aparține unei uteciste ilegaliste, e chipul fragil al Frumuseții Drepte ce va fi strivită inexorabil de Brute.

De fapt, Lucian Pintilie redescoperă în *Duminică la ora 6* atitudinea artistică a lui S.M. Eisenstein din *Lunca Bejinului* (1937). O tragedie familială, tatăl, culac (chiabur), își ucide fiul care a trecut de partea colhoznicilor. Acest caz (real) de luptă de clasă este transfigurat de Eisenstein prin mijloacele sale subiective de a filma – unghiuri neobișnuite ale camerei, atmosfere luminate straniu, stop-cadre, compoziții bizare în cadru, măști în locul caracterelor realiste – într-o tragedie greacă în sensul lui Nietzsche, o revoltă oedipiană a fiului curmată de răzbunarea rituală a tatălui, totul într-o atmosferă mitologică, cu cor antic anunțând implacabilul fatumului irațional. A trebuit să intervină Comitetul Central al Partidului pentru a stopa turnarea acestei „producții patologice". *Pravda* l-a condamnat pe Eisenstein fără

drept de apel: „Un artist sovietic nu-i poate avea ca asistenți pe Nietzsche, Lévy-Bruhl și Joyce"[1]; Eisenstein însuși și-a făcut mea culpa, declarându-se o victimă a „individualismului" și un producător de „artă degenerată".

Dimineţile unui băiat cuminte (1967) sau Şansa de a nu intra la facultate

În 1966 suntem în plin „dezgheț". Dornic să facă uitat, ba chiar să incrimineze regimul Dej, pe principiul „Ieri întunericul, azi lumina", Ceaușescu pozează în comunist „luminat", mimând deschiderea și toleranța. Cinematografiei, ca și literaturii, i se slăbește, cel puțin teoretic, lesa. Primul film de actualitate urbană, industrială, produs după preluarea puterii de către Ceaușescu este ***Dimineţile unui băiat cuminte***, în regia lui Andrei Blaier, pe scenariul lui Constantin Stoiciu. Pentru prima dată, eroul nu mai este un tânăr inginer care are idei novatoare, dar se izbește de inerția conducerii uzinei (***Mândrie***), nu mai este nici vreun tânăr țăran care vrea să devină excavatorist (***Partea ta de vină***) sau muncitor turnător (***Aproape de soare***) și nici un sudor care face un act de eroism pe șantier și ajunge la spital (*Camera albă*). Vive este un tânăr citadin care n-a intrat la facultate. De ce? „Poate că nu sunt destul de deștept, tată." Până aici, un tip nou de personaj, un fel de „antierou". Care nu va fi dojenit, lămurit, ajutat de nici un secretar de partid. Cuvinte ca „partid" și „comunist" nu apar în film, „tovarăși" se rostește în regim glumeț. Acțiunea nu se învârte în jurul unor probleme de producție, poveștile sentimentale primează. Vedem, în premieră absolută, două tinere în furou, interpretate de frumoasele Irina Petrescu și Carmen Galin. Avem

1. *Cinema Year by Year 1894-2005*, ed. cit., p. 261.

și o secvență „de pat" între Dan Nuțu și Mariana Mihuț. Asistăm, iarăși în premieră, la o înmormântare cu preot și „Veșnica pomenire". Era mult pentru vremurile acelea. Însă toate aceste libertăți pe care filmul le capătă față de schema propagandistică standard conduc la o rezolvare scenaristică mai nocivă chiar decât în primitivele *Mândrie* sau *Omul de lângă tine*.

Romache (Ion Caramitru), tânărul moale, incapabil de decizii aspre, e un fel de bibliotecar. Neputința, ratarea sunt simbolizate de convingerea lui că viața („Tone de viață, bătrâne!") e în rafturile cu cărți. Ratatul bătrân, resemnat, Cioba (Ștefan Ciubotărașu), cu care se împrietenește Vive, mai citește „din când în când câte o carte", să-i mai treacă vremea. Trezit de o discuție nocturnă în dormitorul căminului de nefamiliști, sudorul Fane, personajul simplu și hiperpozitiv, țipă: „Mi-ai stricat somnu', bă, intelectualule! Ia dați-i, mă, la intelect!" declanșând bătaia cu perne. Pentru prima dată, Inginerul este un personaj cu desăvârșire negativ, necompensat de prezența vreunui inginer pozitiv. Ștefan (Octavian Cotescu) este laș, unsuros și agresiv. Și „burghez": „Pentru inginer totu-i apă caldă și mașină mică!", taxează Cioba. Aidoma maistrului cu origini burgheze din filmele anilor '50, îi cășună pe muncitoarea Mariana, care îl place pe tânărul Vive. Ajunge până la a-l bate cu sălbăticie pe un Vive distrus de moartea lui Cioba. În culmea furiei, îi strigă acestuia: „Eu am făcut o facultate, mă, când tu mergeai la ceaiuri!". *Diminețile unui băiat cuminte* este un film pur și simplu antiintelectual.

Neintrarea la facultate este văzută ca o șansă de „a trăi cu adevărat". Ea te ferește să ajungi un Ștefan. Nici funcționarii ca Romache sau Cioba nu sunt justificați existențial. Singurii care „lasă urme", care nu trăiesc degeaba sunt sudorii de rezervoare sferice, văzuți ca o castă superioară, greu de atins: „Vive, trebuie să ajungem sus, lângă Fane și

ceilalţi, acolo unde rămân semne!" spune cu ardoare Mariana. Şi nu numai semne, dar şi bani mulţi în buzunar: „Vreţi să vă îmbrac în bani, mă?" zice Fane la cârciumă. Muncitorii care lucrează direct asupra materiei sunt cavalerii Jedi ai României Socialiste în 1966. Semnul castei, „femeia" din linii şi puncte a lui Fane desenată sus, pe rezervorul încheiat, afirmă faptul că singura metafizică, departe de a fi în cărţi, e în oţelul sudat.

Dimineţile unui băiat cuminte e încă o bornă pe drumul către strigătele „Noi muncim, nu gândim!" şi „Moarte intelectualilor!" din 1990.

Un film cu o fată fermecătoare (1967) sau Cinema contra cinema

Fata fermecătoare a lui Lucian Bratu şi Radu Cosaşu este poate cel mai pe nedrept interzis film românesc. Aidoma

lui Vive, adus pe lume cu câteva luni înainte în *Dimineţile unui băiat cuminte*, Ruxandra este o „antieroină", o fată care n-a intrat la facultate. Dacă Vive e bântuit totuşi de nobila neliniştе că nu trăieşte cu adevărat, drept pentru care pleacă să muncească pe un şantier, Ruxandra nu are nici o apăsare, vrea cu orice preţ să joace în filme, agaţă bărbaţi din cartea de telefon, e o veleitară încântată de ea însăşi şi foarte obraznică. Actualmente, fără ocupaţie. Este o pisi *avant la lettre*. În filmul acesta nu se întâmplă decât lucruri mărunte, pasabile, futilităţi. N-avem ţeluri înalte, n-avem idealuri. Se merge la bar, la petreceri şi, obicei crunt burghez, la curse, la hipodromul încă nedesfiinţat. Când se „munceşte", asta se întâmplă într-un domeniu „neserios", filme publicitare „de artă" pentru Miliţia circulaţie. Regizorul lor, Paul, prietenul Ruxandrei, nu e convingător nici ca sculptor ratat. Lângă el, ca şi lângă inginerul Şerban, Ruxi arată ca un animăluţ rece şi hotărât să parvină.

Departe sunt inimoasele femei „de şantier", interpretate de Eva Cristian (*Erupţia*, 1957), Silvia Popovici (*Omul de lângă tine*, 1962) sau Irina Petrescu (*Dimineţile unui băiat cuminte*). Acesta este un câştig evident al filmului, care sparge nişte tipare valabile ani de zile în cinematograful românesc.

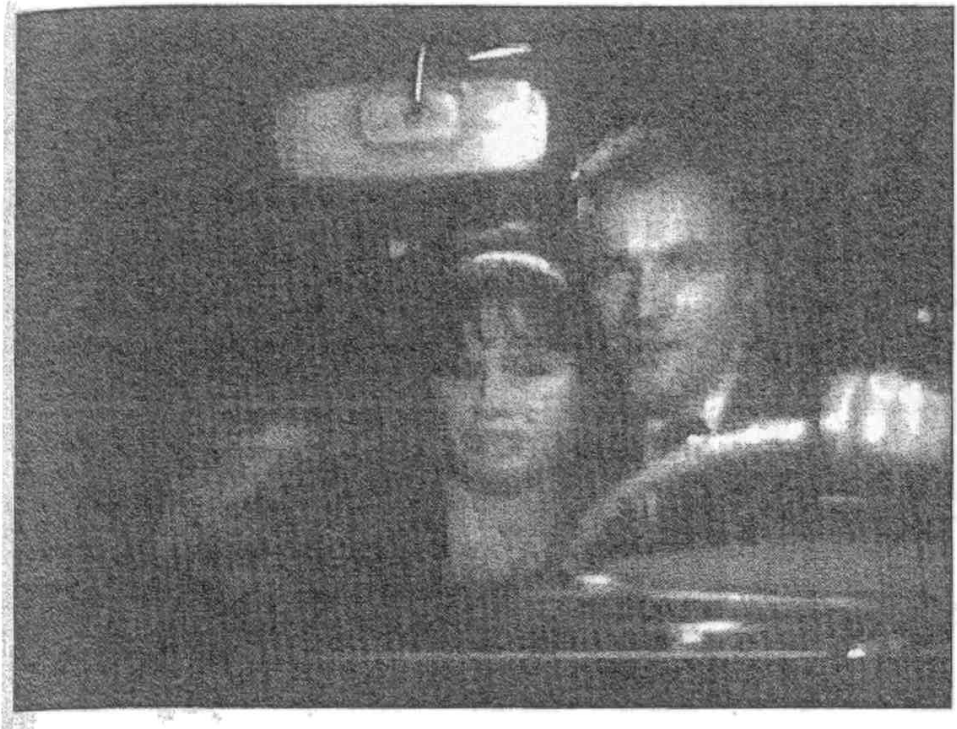
Dar ce se întâmplă până la urmă cu această domnişorică, cu această pisi? Ajungând în baraca de şantier a inginerului Şerban, ea este privită cu suspiciune şi rejectată scurt de un om al muncii serios, interpretat de Cornel Coman. Pierde şi rolul de vedetă de filme rutiere. Întreabă zglobie un chelner ce mai face simpaticul domn Atanasiu, şi când i se răspunde că a murit de atac de cord, realizează brusc că există moarte. Se hotărăşte să dea probă la Buftea pentru un rol într-un film „mare". Rezultatul: negativ. Ba i se mai şi comunică apoftegmatic: ca să reuşeşti în viaţă, nu-i suficient să fii o fată fermecătoare. Prin urmare, filmul e cât se

poate de „corect politic": e adevărat, am prezentat un element fluşturatic, nereprezentativ, lipsit de conştiinţă socială, dar societatea noastră socialistă nu se lasă păcălită, are anticorpi şi îl respinge fără greş.

Şi atunci, de unde trimiterea *Fetei fermecătoare* alături de sumbrul şi cu adevărat periculosul *Reconstituirea*, pe lista filmelor interzise? Cheia răspunsului e în replica inginerului Şerban la aluzia Ruxandrei că îl credea un încuiat: „Ai văzut prea multe filme româneşti cu ingineri!". Şi în titlul filmului: *Un film cu o fată fermecătoare*, nu *O fată fermecătoare*. Un film.

Bratu şi Cosaşu au construit o zeflemea, au aruncat în derizoriu, cu inteligenţă şi sarcasm, filmele de propagandă cinematografică de până la ei. Nu cu sistemul comunist în general, cu activiştii, securiştii, nu cu Comitetul Central sau cu Ceauşescu au ei treabă, ci cu colegii lor de breaslă, cinematografiştii care mumificaseră cu sârg tânărul cinema românesc în sarcofagul propagandei. „De ce să te mai caut?", o întreabă inginerul Şerban pe Ruxi, şi ea răspunde: „Pentru că am nevoie de oameni minunaţi lângă mine" – îi şi vezi pe toţi inginerii, muncitorii, activiştii de partid puri şi duioşi, „oameni minunaţi" interpretaţi de George Vraca, Jean Bart, Romulus Neacşu, Victor Rebengiuc, Florin Piersic, Dorin Dron, Iurie Darie, Ion Dichiseanu, Ilarion Ciobanu, adunaţi ciopor în jurul acestei dudui neprincipiale, căutând fiecare să-i intre în graţii.

Iată de ce, cu foarte puţine excepţii, cronicile criticilor care susţinuseră entuziast ani în şir „filmele româneşti cu ingineri", împlinind „opera prop" a regizorilor şi scenariştilor, sunt devastatoare. Acuzele de cosmopolitism, putreziciune, indiferenţă, netipic, needucativ, contrar moralei comuniste culminează într-un articol de fond din *Luceafărul* cu sentinţa: „Nu e film, ca să nu mai spunem operă de artă, deci e improbabil că are ce căuta pe ecrane". Decizia de interzicere, oferită pe tavă de breaslă, a fost o formalitate pentru culturnici.



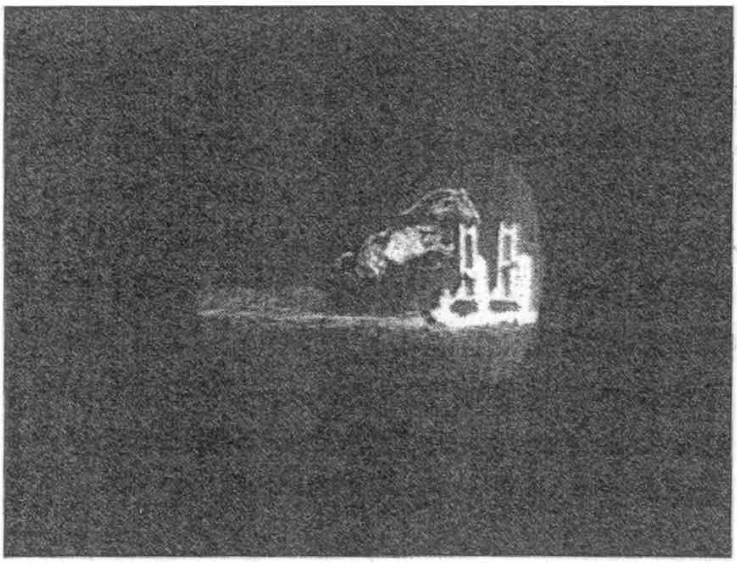
În timp s-a acreditat ca explicaţie a acestei agresiuni disproporţionate cum că operaţiunea ar fi fost comandată „de sus", însăşi Elena Ceauşescu fiind iritată de nurii Margaretei Pâslaru. Comodă şi liniştitoare acoperire a unui act de cruzime laşă al oamenilor de cinema care s-au năpustit în haită să „omoare" dovada vie şi batjocoritoare a laşităţii lor.

Meandre (1967)
sau
Politică plastică

— De unde vii?
— De la gară!
— Ai condus pe cineva?
— Am privit cum pleacă trenurile...
— Gelu, băiatul tău, ţi-a lăsat o scrisoare...
— Ce scrie?
— Că s-a săturat. Vrea să respire alt aer.

— Şi?
— Că pleacă.
— Unde?

Dialogul se desfăşoară în întunericul unei camere luminate doar de ecranul televizorului, între un bărbat şi o femeie văzuţi din spate, aşezaţi pe fotolii. Acorduri „poetice" de pian uşor dezacordat. După întrebarea „Unde?", un frumos cal negru în alergare, simbol al libertăţii, apare pe ecranul televizorului, venind la ralanti din *Pământ* al lui Dovjenko prin *Copilăria lui Ivan* al lui Tarkovski. Ca şi cum metafora vizuală cabalină n-ar fi fost de ajuns, o voce din off declamă melancolic: „Les chevaux, comme une fête perdue au fond de la mémoire...".



Secvenţa aceasta, de la începutul filmului *Meandre*, e cam cea mai inteligibilă şi interpretabilă de către un cenzor al anilor '60: băiatului Gelu îi pute pe aici, prin România Socialistă, s-a săturat, vrea aer proaspăt, vrea să plece, şi vedem un cal care sare peste obstacole, adică să treacă graniţa, spre Vest, asta vrea să spună tovarăşul regizor Săucan, îndeamnă tinerii să plece din ţară, în Franţa. În rest, doar melodia formaţiei The Animals, *House of the*

Rising Sun, cântată însă în franceză, în care e vorba de un local rău famat, cu prostituție și droguri, ar mai fi putut trezi vreo vigilență antidecadență. Scenariul filmului, aparținând tot lui Mircea Săucan, e de-a dreptul scheletic: oportunistul încuiat Constantin l-a faultat dur în meserie pe arhitectul doldora de imaginație Petru și i-a mai luat și femeia. Însă fiul lui Constantin și al Andei trage la Petru, pe care îl admiră. Deși sunt oameni în toată firea, Petru se pupă cu Anda într-o biserică, fac și amor, filmat „artistic" în casa lui cam goală, dar ea se întoarce la meschinul Constantin, în vreme ce Gelu rămâne ataşat de Petru. Sfârşit. Pe această canava modestă, Săucan desfăşoară o lungă serie de exerciții de imagine, firește, cu concursul operatorului Gh. Viorel Todan: filmări contre-jour la malul mării, stop-cadre, imagini în negativ, ralantiuri, plonjeuri și contra-plonjeuri. Cadrele sunt lungi, filmul e static și rece, aproape hieratic uneori, pe regizor nu par să-l intereseze cu adevărat personajele, nu ni le apropie deloc, ele rămân doar pretexte pentru viziunile sale plastice, de multe ori oamenii vorbesc fără să auzim ce, coloana sonoră suprapunând sunete ciudățite, reverberate. Atmosfera astfel înjghebată e o combinație de Antonioni (un bărbat și o femeie mergând pe străzi pustii și tăcând mult), Alain Resnais (*Anul trecut la Marienbad*, repetări obsesive de seturi de cadre, replici și sunete) și Tarkovski (cal pe plajă). Victor Iliu caracterizează destul de exact stilul Săucan:

> Am căutat să-mi lămuresc natura ideației artistice de la obârșia imaginilor filmului și cred că am găsit-o, parțial: e vorba de o tehnică simplă, aceea a insolitului, a nonsensului. Punând împreună elemente eterogene și obligându-le să intre în „combinație", creează senzația ineditului, a descoperirii senzaționale[1].

1. Călin Căliman, *Istoria filmului românesc 1897-2000*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 218.

Pe scurt, pe egocentricul M. Săucan nu îl preocupă prea mult ce filmează, fie că e vorba de colectivizare, de „trăiri" intelectualiste, pentru el important e *cum* filmează. Actorii sunt adesea doar niște elemente de compunere a cadrului. M. Săucan redescoperea și el „formalismul" de care erau acuzați marii regizori ruși ai anilor '20, lipsindu-i însă determinarea sinceră a acestora de a servi unei cauze, alta decât cea personală.

La ieșirea sa pe ecrane, în septembrie 1967, *Meandre* a făcut săli mai mult goale, cum era și de așteptat. Și totuși, cenzura l-a interzis și așa a rămas până în 1989. Ce le-a cășunat culturnicilor pe acest film care ar fi beneficiat doar de aprecierile criticilor estetizanți, trecând neobservat pentru marele public?

Probabil că le era teamă de ceea ce nu înțelegeau. Colecția de imagini ciudate, de nonsensuri a lui Săucan îi împingea în nesiguranță, îi silea la un travaliu interpretativ politico-ideologic uriaș. Și atunci au ales, ca să fie siguri, ascunderea acestui film „cu totul desprins de viața reală a societății noastre socialiste".

Gioconda fără surâs (1968)
sau
Hrană pentru intelectualii mici

E limpede încă din titlu că acest film nu era destinat oamenilor muncii de la orașe și sate. E necesar să știi cine e Gioconda, alta decât mireasa de cartier cântată de Ștefan Bănică în acei ani, și să-i fi băgat de seamă, măcar o dată, surâsul. Avem de-a face cu primul produs al propagandei cinematografice adresat „păturii intelectuale", echivalentul vizual al propoziției standard de lucru a activiștilor: „Înțelegem și problemele intelectualilor".

Iată schema: Caius Bengescu (nume mai „intelectual" de atât, antichitate romană plus Hortensia Papadat, era greu de dat personajului) este un fiu de boieri cu conac și stemă care, în adolescență, se dedică luptei comuniștilor, devenind un „poet al baricadei", deoarece avea și talente literare. Suntem însă în anii '60, când de versuri care să înflăcăreze masele nu mai e nevoie (încă nu explodase Adrian Păunescu), așa că dl Caius a devenit un vag reporter care vine în provincie să facă un portret pentru ziar unei superinginere inventatoare de noi procedee tehnologice. În tren dă peste un fost coleg de liceu, Cozma, acum inginer de baraje, și o rememorează pe Irina, fata de care au fost îndrăgostiți amândoi. Ajunși la combinat, peste cine dau cei doi în persoana inginerei minune – peste, ce să vezi, Irina! Din acest moment se declanșează discuții interminabile între cei trei, fiecare având grijă să rostească, la fiecare adresare, numele mic al interlocutorului, astfel încât auzim de zeci de ori Caius, Caius, Caius... Irina, Irina, Irina... Cozma, Cozma, Cozma... De fapt, nu sunt discuții, sunt discursuri paralele, personajele nu vorbesc între ele, vorbesc „ca din cărți" pentru spectatori, presupuși a fi „intelectuali", ca aceștia să înțeleagă că: Irina e fiică de muncitor burghez, a fost împreună cu Caius pe baricadele luării puterii de către comuniști, dar „boierii cu vederi de stânga, Caius, aveau excentricități de un anume șic intelectual", prin urmare „ca fiică de muncitor eu n-am dreptul să cred într-un burghez, Caius". A călcat totuși acest precept, s-a îndrăgostit de Caius, și pentru asta „a plătit scump". Despărțirea lor se datorează „incompatibilității de clasă", căci boierul Caius se jena în fața „fandosiților" la care mergea în vizită cu proletara Irina, deoarece ea făcea zgomot cu lingurița în ceașca cu ceai, în vreme ce criteriile lumii Irinei, muncitorimea comunistă, erau „mai serioase și mai severe, Caius".

Numitul Caius fumează tot timpul, are barbă, e dubios, mai rade şi câte un whisky, câte un coniac. În afară de fum, scoate pe gură numai cugetări, citări şi recitări din producţia lirică proprie. Pare un ins fără ocupaţie. Tovarăşa savantă Irina, în schimb, nu bea, nu fumează, nu dansează, nu mai schiază, căci mult cercetează. Echilibrul în viaţă îi e asigurat de un coc superb de activistă, plus ochelarii severi şi „deopiesul". Şi totuşi, nici ea nu e în regulă, întrucât rezultă că nu s-a cufundat în muncă pentru propăşirea României Socialiste, ci ca să-l uite pe „artistul" burjui ratat Caius, pe care încă îl iubeşte. Asta în vorbe, căci între cei doi se vede tot atâta erotism cât între un şurub şi o piuliţă, nu arată nici o clipă ca foşti iubiţi, ci, poate, ca foşti colegi de cenaclu politico-literar. De altfel, dacă se difuza doar coloana sonoră a filmului nu era nici o pierdere, se obţinea un teatru radiofonic inteligibil şi mult mai ieftin.

Finalmente, înţelegem şi cine e personajul pur, eroul pozitiv: inginerul Cozma, care şi-a depus la magazie dragostea pentru Irina, a luat o fată sănătoasă, din popor, are trei copii cu ea şi munceşte fericit în chip socialist.

Regizoarea Urşianu reuşeşte operaţiunea exact inversă faţă de ce făcuse Lucian Pintilie în *Duminică la ora 6*. Dacă Pintilie subminează diegeza propagandistică prin toate mijloacele nondiegetice pe care cinematograful i le pune la dispoziţie, dna Urşianu evacuează orice urmă de substanţă umană din filmul său, făcând din personaje nişte bule de vid vorbitoare, nişte semne purtătoare ale textului politico-ideologic, lipsite de viaţă. Nu există nici un cadru „inutil", fiecare centimetru de peliculă are o contribuţie la transmiterea mesajului propagandistic. Se recade astfel în „filmul cu ingineri", pe care îndrăzniseră să-l ironizeze Lucian Bratu şi Radu Cosaşu în *Un film cu o fată fermecătoare*. Regresul este uriaş. O producţie realizată în stalinism, despre ţărani, cum e *Desfăşurarea*, are mai multă viaţă decât „intelectuala" *Gioconda fără surâs*.

Reconstituirea (1970)
sau
Cremă de mandarine. Oriental

În 1969, anul în care Lucian Pintilie realiza *Reconstituirea*, ecourile '68-ului revoluţionar răzbăteau şi în România. Cehoslovacia invadată de Armata Roşie, tinerii cehi şi slovaci apărând Primăvara de la Praga cu bâte, pietre sau mâinile goale în faţa tancurilor şi AKM-urilor; China, plină de sânge şi groază, în urma vânătorii de intelectuali lipsiţi de apărare în faţa sălbaticelor Gărzi Roşii, operaţiune cunoscută sub numele de Revoluţia Culturală. În Chicago, sute de poliţişti sparg cu brutalitate o demonstraţie de proporţii împotriva războiului din Vietnam transmisă la TV. Nu numai tineri, chiar şi copii sunt călcaţi în picioare. La Paris, Sorbona e pentru prima dată închisă în cei 700 de ani de la înfiinţare. Sute de mii de studenţi năvălesc în stradă în întreaga Franţă,

înfruntând forțele de ordine într-un aproape război civil. Sute dintre ei sunt răniți și arestați. De peste tot, o imagine apărea tot mai pregnantă, impunându-se conștientului colectiv: tânărul slab și pletos, cu mâinile goale, întruchiparea libertății și firescului în relațiile omenești, strivit de insul înarmat și în uniformă în spatele căruia se disting cravata, burdihanul și rânjetul *establishment*-ului politic sau administrativ.

Premiera *Reconstituirii* are loc pe 5 ianuarie 1970. În februarie, în Italia iese pe ecrane *Anchetă asupra unui cetățean mai presus de orice bănuială* de Elio Petri. Prima critică dură la adresa autoritarismului obtuz al aparatului polițienesc, cap de serie al cinematografului politic italian din anii '70. Premiul special al juriului la Cannes, Oscarul pentru film străin. Pe 26 februarie 1969 apăruse *Z* al lui Coșta-Gavras, radiografie a strivirii individului de către mecanismele statale care ar trebui să-l apere. Și el primise Oscarul.

Cronica moravă, filmul lui Vojtěch Jasný, terminat după invadarea Cehoslovaciei, vorbește despre distrugerea unor destine și a relațiilor interumane de către activiștii comuniști parașutați de la Centru. Filmul este premiat la Cannes și interzis în Cehoslovacia, ca și *Reconstituirea* în România, până în 1989.

A tanú (*Martorul*), în regia lui Péter Bacsó, satiră corozivă la adresa comunismului maghiar din „obsedantul deceniu", interzis vreme de 10 ani în țara vecină, răzbate în cinematografe în decembrie 1969. Pelikán József, simplu cetățean, pașnic paznic de dig, nicidecum un revoluționar, este arestat sistematic pentru că înțelege să se comporte normal. „Viața nu-i un tort cu frișcă, tovarășe" îi spune lui Pelikán colonelul Virág (Floare). În anii '80, filmul circula pe video-casete pirat în România cu mare succes „underground".

În Iugoslavia, în iulie 1969, *Borba*, ziar al Partidului Comunist, publica articolul-avertisment pentru cineaști „Valul negru în cinematografia noastră". Organul atrage

atenția asupra preferințelor tot mai pronunțate ale cinematografiei iugoslave pentru mizerie, disperare, depresie, violență, preocupări vicioase. Se deplânge „lipsa de obiectivitate" și neglijarea „realizărilor luminoase" ale construcției socialiste. Ceea ce nu-l împiedică pe regizorul Dušan Makavejev să realizeze în 1971 *W.R.: Misterele organismului*, pe care îl definește astfel: „Comedie neagră sau grotesc științifico-fantastică sau documentar sau pop-quiz sau eseu filozofic sau circ politic sau colecție privată a obsesiilor politice și sexuale ale lui Makavejev". În timpul proiecției de la Cannes, când pe ecran apare un penis în erecție și apoi portretul lui Stalin, delegația sovietică părăsește sala[1].

Acesta este, în linii mari, contextul european și mondial, politic și cinematografic, în care apare *Reconstituirea*.

Anul 1970 marchează în România maximul liberalizării începute în ultimii ani ai dictaturii lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, după care, odată cu „Tezele din iulie 1971", Ceaușescu trece la o restalinizare care ne va singulariza față de țările din Est și, finalmente, chiar față de Moscova. Apar cărți despre „obsedantul deceniu", la început de domnie, Ceaușescu are interesul ca perioada Dej să fie criticată, se poate strâmba din nas în fața clișeelor proletcultiste, cântă Phoenix, intelectualii încep să iasă din statutul dubios de pușcăriași sau pușcăriabili politici, iar România să se occidentalizeze cătinel, datorită circulației mai libere a indivizilor, informației și valorilor culturale.

Filmul lui Pintilie este cea mai avansată încercare anti-sistem din cinematografia epocii comuniste în România. Totodată, este și cel mai aproape de sincronizarea cu evoluțiile socio-estetice din Vest, deziderat mereu neîmplinit al spațiului românesc, nu numai în perioada comunistă. Nu

1. Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... un secol și ceva*, Editura Curtea Veche, București, 2002, p. 236.

ar fi putut să apară decât în momentul 1970 – până în 1965 nu s-ar fi putut naşte, după 1970 a fost interzis.

În cariera cinematografică a lui Lucian Pintilie, ecranizarea nuvelei lui Horia Pătraşcu a însemnat o ruptură. Filmul precedent, *Duminică la ora 6*, era un exemplu de ceea ce începuse să se întâmple în cinematografia românească odată cu *Valurile Dunării* (Liviu Ciulei, 1960) – în locul propagandizării obstinate a fiecărui centimetru de peliculă plătită cu banii poporului, fenomen specific anilor '50, apare artisticizarea propagandei. Regizorul are la dispoziţie un scenariu cu lupta comuniştilor în ilegalitate, demonstrativ, „educativ" şi găunos, pe care se străduieşte, folosind mijloacele cinematografului, să-l apropie măcar formal de artă. Pintilie creează un spaţiu alb-negru, auster, arid, încărcat de fatum, în care încearcă să esenţializeze tragedia personajelor lui Dan Nuţu şi Irina Petrescu. Nuţu este înaintemergătorul „invers" al lui Vladimir Găitan în rolul Ripu din *Reconstituirea*. Privirea pură pe care o întoarce unei lumi brutale, mereu la pândă, anunţă opţiunea încăpăţânată a lui Ripu de a nu se trăda pe sine, chiar cu preţul desfiinţării – este un tip de personaj pe care îl vom întâlni mereu la Pintilie.

Duminică la ora 6 are momente de cinema antologice: plimbarea celor doi tineri sărăcuţi pe lângă terenurile arenei de tenis Doherty, de unde se aud scorurile în englezeşte, *fifteen-love*, *thirty all*, *forty-fifteen*, sau achiziţionarea „şmokingului" şi rochiei de mireasă pentru „căsătoria mea cu domnişoara Niculina Vrajbă", dar rămâne un film „aliniat" ideologic.

Încă de la prima secvenţă, *Reconstituirea* anunţă absenţa oricărui compromis sau deghizament. Sobrietăţii din *Duminică la ora 6* i se suprapune sarcasmul enorm. După ce exersase pe terenul retoricii eroismului comunist, acum Pintilie nu alege să construiască o retorică anticomunistă – în întreaga

Reconstituire nu se rostește vreodată cuvântul „Partid". Singura referire explicită la fixațiile anti-cetățean ale aparatului comunist este „unchiul din Mexic", ruda în străinătate pentru care ar putea fi arestat doctorul Paveliu, lucru pe care acesta îl sugerează întinzând patetic mâinile ca pentru a i se pune cătușe. În schimb, personajele adunate pentru câteva ore în petecul de lume dintre munte, lac și calea ferată sunt toate marcate de radiația roșie izvorând dintr-un centru invizibil.

Ceea ce face din *Reconstituirea* un remarcabil film anti-sistem este modul în care Pintilie creează tensiunea, apăsarea absurdului, disconfortul moral – nu atât prin dialoguri mai mult sau mai puțin „filosofice", cât prin asocierea sunetelor replicilor curente și tăcerilor cu imaginile într-o poetică cinematografică pe care o vom regăsi în filmele de mai târziu, niciodată însă închegată atât de puternic și expresiv. Ce presiune exercită liniștea de pe ecran după minutele în șir în care claxonul defect al GAZ-ului a sunat înnebunitor! Zgomotul surd al stadionului, contrapunctat cu imagini ale munților învăluiți în cețuri, trecerea trenurilor care ritmează acțiunea, ușile batante ale vestiarelor de strand deschizându-se și închizându-se simultan, melodiile formațiilor Phoenix și Romanticii care încarcă imaginile cu sensuri nebănuite, zbieretele de neuitat ale plutonierului Dumitrescu în căutarea gâștelor: Ga-ga-ga! Ga-ga-ga! Una dintre cele mai puternice despre absurd și grotesc în dictatură pe care le-am văzut în cinema este secvența lui Emil Botta, dr. Paveliu, privind fix raftul barului și cerând repetat sticla cu eticheta „Cremă de mandarine. Oriental". Toate catifelările, aromele și rotunjimile de vis din aceste cuvinte: cremă, mandarine, oriental, așezate în raftul bufetului... Pescăruș de la poalele munților, peste sinistrul trăscău dulceag care ar fi făcut să vomite și un elefant...

Reprezentanţii Sistemului nu sunt, la prima vedere, nişte monştri. Procurorul nu ţine să-i bage în puşcărie pe Vuică şi pe Ripu, vrea să se termine „toată reconstituirea asta" cât mai repede, plutonierul e un imbecil agitat, alternează momentele în care face pe durul cu cele „de suflet", „cinematografistul" e o lichea tânără care aşteaptă să-şi ia chenzina, trupetele-şofer, un bou buimac... Nu vedem activişti cinici şi cruzi, securişti torţionari, judecători cu sentinţa la plic. Ce se conturează însă sumbru în spatele personajelor grotescomic agresive rezultă din insistenţa cu care ele cer un singur lucru celor doi tinei: Jucaţi jocul! Prefaceţi-vă! Intraţi în realitatea asta paralelă pe care v-o aducem noi! Nu vrem să vă convingem de superioritatea orânduirii socialiste, nu ne interesează ce gândiţi, nu ne interesează în general persoanele voastre, vrem doar atât: jucaţi jocul! Mingea de tenis inexistentă aruncată peste gard de David Hemmings în finalul lui *Blow-Up* devine la Pintilie o lovitură de pumn pe care Ripu trebuie să i-o mimeze lui Vuică. După aceea, cu toţii acasă!...

Mai puţin Vuică, băiatul slab, pletos şi cam ţicnit care moare la Praga, la Budapesta, la Belgrad şi la poalele munţilor Carpaţi. Există un moment în care filmul lui Pintilie se poate transforma într-un film-supapă, ca *Puterea şi Adevărul*, de pildă, în care tot răul e aruncat în spinarea întunecatului regim Dej, în vreme ce epoca Ceauşescu e lumina – este momentul în care din televizorul bufetului se aude crainicul sportiv întrebând: „Cine va juca în divizia B în anul 1961?". Acest element diegetic indică actualitatea filmului, retardată cu nouă ani faţă de prezentul sălii de cinema. Ieri întunericul, de azi lumina...

Dar întunericul vine, copleşitor, în finalul *Reconstituirii*. Cenzura ceauşistă s-a speriat probabil, când a interzis filmul, de imaginile în care George Constantin, Procurorul, aflat în maşina de teren pe care oamenii o împing ca s-o scoată

din râpă, feliază aerul din mânuțe în stânga și în dreapta, cu un vag surâs pe figură. Finalul însă era mult mai groaznic. Mulțimea care vine de la meci se revarsă peste podeț și malul râului ca un puhoi de pitecantropi scăpați la lărgime. Figuri monstruoase, prostificate, animate de rânjete animalice, dobitoci râzăreți care-i aruncă lui Vuică, năucit de lovitura mortală la cap – „De ce bei, bă? Ce-ai servit, Cotești, Odobești? Era sifonu' tare? Nu mai bea, bă, că ai să mori!". Acesta este, indubitabil, poporul român, schimonosit de comunism, transformat în propria sa caricatură sinistră.

Nu numai tovarășii cu munci de răspundere, nici noi, simplii cetățeni ai României Socialiste n-am știut să privim acest final. Așa se explică faptul că în ultimele zile ale lui decembrie '89 credeam că „ăia" – „tovarășii", activiștii, nomenclatura – s-au dus și că vom rămâne noi între noi, oamenii, și totul va fi bine și simplu. Cât de teribil era să rămânem singuri cu noi înșine și să înțelegem ce-au făcut din noi comunismul, lașitatea, complicitatea victimă-călău, am văzut în cei douăzeci de ani trecuți de atunci.

Cenzurarea filmelor străine difuzate în rețeaua cinematografică românească (1968-1973)

Manipularea și propaganda au putut fi realizate atât prin impunerea unor teme și modalități de abordare în filmul autohton, cât și prin cenzura totală sau parțială aplicată filmelor de import. Procedeul a fost aplicat încă de la începuturile controlului politic comunist asupra rețelei de difuzare. În anii '50, soluțiile erau simple și brutale.

> În cinematografe se face un control riguros al filmelor. Rulează filme sovietice și puține filme progresiste din Apus[1].

Așa cum am arătat, în ședința Comisiei Ideologice a CC al PCR din 23 mai 1968 s-a ajuns la concluzia că importul de filme străine este prea puțin controlat și că se difuzează astfel pelicule neconforme cu ideologia și programul partidului. Ca măsură, s-a trasat ca sarcină Serviciului Difuzării Filmelor din cadrul Direcției Rețelei Cinematografice și Difuzării Filmelor (DRCDF) să alcătuiască o comisie de vizionare a filmelor de import. Comisia SDF acționa fie prin respingerea filmelor considerate necorespunzătoare, fie prin tăierea unor imagini, secvențe și chiar acte întregi, filmul în cauză fiind pur și simplu falsificat pentru uzul spectatorilor români. În felul acesta, ani de zile, în România au fost văzute versiuni *ad usum delphini*, demontate și remontate de cenzură.

Faptul că era vorba de filme celebre, ale unor regizori cunoscuți, n-a constituit un impediment pentru Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, cu organul său de acționare DRCDF. Un document din 18 aprilie 1969 instruiește Laboratorul Mogoșoaia în legătură cu ce trebuie scos din filmul *A trăi pentru a trăi* al lui Claude Lelouch.

---

1. Arhiva CC al PMR.

Către Laboratorul Mogoşoaia

În atenţia tov. Badrajan Niculae

Din filmul „A TRĂI PENTRU A TRĂI" veţi scoate replicile numărul: 278, 279, 280, 335, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 727, 728, 729, 730, 735, 736, 737, 738, 739.

De asemenea veţi scoate imaginea în care apare o demonstraţie cu tabloul lui Mao Tse Dun.

Corecturile le veţi efectua la întreg tirajul de copii şi vorşpane.

După cum se poate observa, este vorba de nu mai puţin de 19 replici din film, distribuite neuniform, care au fost scoase. Practic, însăşi substanţa filmului poate fi afectată major prin astfel de tăieturi. Interesant este motivul pentru care trebuia înlăturat tabloul marelui prieten Mao Tse Dun.

Într-o circulară din 12 mai 1969, victima este nimeni alta decât capodopera lui Fellini *La dolce vita*:

Către

Circulară oficii şi Mogoşoaia

Veţi corecta actul 20 din filmul „La dolce vita".

Din *Noaptea generalilor* (regia Anatole Litvak, cu Peter O'Toole), pe 25 iunie 1969 se dictează a fi înlăturată o secvenţă din actul 13, „conform pilotului alăturat". Pilotul delimita zona de tăiere, ca să nu fie posibilă nici o confuzie.

Până şi o comedie aparent inofensivă ca *Omul momentului*, cu Norman Wisdom, suportă corecturi în actele 4, 8, 9.

În cazul filmului *Creola, ochii-ţi ard ca flacăra* aflăm mai multe despre criteriile de tăiere ale cenzorilor:

La copiile filmului „CREOLA, OCHII-ŢI ARD CA FLACĂRA", vă rugăm să efectuaţi corecturile conform indicaţiilor:

- înlăturarea scenelor din filmul „Dr. Jivago" pe care eroii îl vizionează într-o sală de cinematograf. Se aude replica „ne întîlnim la Moscova";
- înlăturarea scenelor de coşmar ale eroului Dr. Jivago;
- scena din garderobă cu cele două femei îmbrăţişate;
- discuţia despre pilulă – purtată la telefon.

Prima indicație corespunde politicii prudente a lui Ceaușescu de după marele său moment din august 1968 de a pune surdină oricăror referiri la URSS și Moscova, „ca să nu se interpreteze". Cea de-a doua exprimă fixația respingerii de către culturnici a oniricului ca un atac la adresa realismului mai mult sau mai puțin socialist. În garderobă e probabil vorba de un act de lesbianism, homosexualitatea fiind considerată infracțiune sub comunism. În sfârșit, pilula este probabil un anticoncepțional – subiect interzis în condițiile decretului din 1968 vizând creșterea demografică forțată în România.

În schimb, pentru filmul *Valea păpușilor* (*Valley of the Dolls*), indicația de tăiere din 18 septembrie 1969 ține de sinistrul eveniment petrecut pe 9 august, asasinatul colectiv de la vila Bel Air a lui Roman Polanski, căruia i-a căzut victimă și soția regizorului, gravidă în opt luni și jumătate:

– înlăturarea scenei de dragoste interpretate de Sharon Tate.

Alături de ruși, o altă categorie umană „cu probleme" erau evreii:

> Vă rugăm ca la copiile filmului „Maldonne" să efectuați corectura în actul 10, înlăturînd replica în franțuzește și nemțește: Evreii nu mă vor avea. De asemenea, numele personajului Ivan din filmul „Operațiunea Lady Chaplin" vă rugăm să apară în titluri modificat fonetic. S-a scos și replica 183 „Stai, Ivan!".

Se trimiteau și telegrame în cazuri urgente, cum este cea din 29 iunie 1970 către oficiile de difuzare din București, Iași, Cluj și Timișoara:

> Vă rugăm să se execute corectura copiilor filmului „Familia Tot" eliminîndu-se replica din actul 7: „După ce-i vom învinge pe ruși, vor face și ei cutii, dar mai mici".

Cât de departe se mergea cu „aranjarea" peliculei reiese și din aceste indicații date în legătură cu filmul *Operațiunea Leontine*:

Actul I – se scoate imaginea corespunzătoare replicilor 1-20.

Actul VII – de înlăturat sunetul corespunzător replicilor 620-621 („poate mai adăugați ceva pentru pelerinaj la Nijninovgorod").

Deci modificări se făceau chiar în interiorul unei secvențe, tăindu-se alternativ sunetul și imaginea.

Potrivit notei din 17 martie 1970, filmul *Dublă lovitură* este pur și simplu „ciuruit" de cenzură:

Vă rugăm să executați corectura copiilor la filmul „Dublă lovitură" conform piloților:

- 3 piloți din actul 8 (începutul actului) – bătaia de pe pod;
- 1 pilot din actul 8 – capul lovit al lui Goldsmith pe birou;
- 1 pilot din actul 8 – prim-planul unui cap lovit de glonte;
- 1 pilot din actul 8 – omorîrea gardienilor lui Lang;
- 2 piloți din actul 9 – scena bătăii aplicate lui Lang;
- 1 pilot din actul 9 – de la replica „Ți-ai făcut bine treaba" pînă la replica „De ce i-ați dat drumul";
- 1 pilot din actul 10 – bătaia din gară;
- 1 pilot din actul 11 – mitraliera din dubă;
- 1 pilot din actul 11 – capul umflat de bătaie al lui Lang;
- 1 pilot din actul 11 – capete pletoase de beatles.

Capetele pletoase „de beatles" erau considerate la fel de nocive ca imaginea unui cap lovit de glonte.

Sexul combinat cu violență face obiectul *corectării* – de reținut termenul, care presupune greșeli făcute de realizatorul filmului respectiv în raport cu un model românesc necunoscut lui – filmului *Călugărița din Monza*:

- Se va scoate partea a 2-a a secvenţei violului (picioarele din ce în ce mai dezgolite, feţele îngrozite ale femeilor care asistă la viol).
- Se va scurta scena din pat în care se insistă cu aparatul de filmat.
- Se va scurta scena omorului servitoarei şi al transportării corpului (va lovi doar o dată).
- Se va scurta secvenţa fugii de la mănăstire. Nu va mai apare goana înnebunitoare a eroului şi a celor două femei, ca şi omorîrea uneia dintre ele.

Cenzorii nu au nici o ezitare în a modifica chiar structura macro, pe tronsoane, a unui film celebru cum este *Perechile*, al lui Mario Monicelli:

> Către laboratorul Mogoşoaia
> Vă rugăm ca în vederea ieşirii pe ecrane a filmului italian „PERECHILE" să inversaţi episoadele 2 cu 3 [21 iulie 1973].

Greu de ghicit în ce măsură filmul *Legenda negrului Charlie* mai putea fi recunoscut de autorii lui după ce a fost „operat" potrivit indicaţiilor semnate de un anume director Ghe. Ravaş:

> Vă rugăm să efectuaţi corectura copiilor filmului „Legenda negrului Charlie" conform piloţilor expediaţi, extraşi pe baza indicaţiilor date de tov. Dir. Ghe. Ravaş:
> - secvenţa de amor şi cea a bătăii care urma, de la începutul filmului;
> - scurtarea secvenţei omorîrii patronului alb;
> - scurtarea bătăii din salonul unde au fost serviţi cu băutură şi bătaia cu albul;
> - scurtarea bătăii de la fermă;
> - dialogul dintre proprietarul fermei şi erou, despre soţia mulatră;
> - bătaia cu cuţitul de la fermă;
> - secvenţa bătăii finale dintre negri, fermieri şi bandiţi;
> - replica referitoare la triburile negre din Israel [27 august 1973].

Aceste vivisecţii practicate pe peliculă erau însoţite şi de scrupule „estetice", ca la coaserea unui cadavru scos de la autopsie:

> Comisia de vizionare a filmelor revizionînd copia prescurtată cu 30' a filmului DOI PE UN BALANSOAR a făcut observaţia de mai jos, de care vă rugăm să ţineţi seama.
>
> „A se verifica dacă toate tăieturile sunt făcute corect în sensul racordului şi în special secvenţa de la început, de la bal, cînd eroii se cunosc" [10 septembrie 1973].

Pe documentul bătut la maşină este adăugat, scris de mână:

> Tăieturile sunt făcute grosolan şi se observă la vizionare că s-a operat în film. Acest lucru trebuie evitat şi corecturile refăcute în această idee.

Cenzura avea, deci, şi o componentă „artistică", tindea să creeze un alt film pentru publicul românesc, după ce tăiase nu mai puţin de o jumătate de oră din cele două ore.

În legătură cu filmul italian *Ziua lămâilor negre* aflăm că era posibilă şi extragerea cu totul a unui „fascicul" narativ:

> Deasemeni, la filmul „Ziua lămîilor negre" revenim prin a vă ruga să eliminaţi replica referitoare la moartea lui Vincenzo – personaj care prin corecturile efectuate anterior dispare din acţiunea filmului [15 octombrie 1973].

O notă către Oficiul de difuzare a filmelor Cluj provoacă, la o lectură actuală, o dilemă:

> Vă rugăm să corectaţi copia ce o deţineţi a filmului „Clownii" (Italia), conform indicaţiei de a înlătura din actul III replicile:
>
> „Dacă blonda îmi dă 5 gologani, o..."
>
> „Dar e nemţoaică".

Imposibil de ghicit dacă cenzorul a respins punctele de suspensie, cuvântul „nemţoaică" sau şi una, şi alta. Oricum,

mai jos, pe document, apare scrisă de mână rezolvarea dilemei: „S-a tăiat tot la Oficiul București".

Nu numai filmele importate din Occident au fost cenzurate – cele din țările socialiste prietene nu au fost iertate nici ele. Pe listă găsim filmele iugoslave *Operațiunea Belgrad*, *Când voi fi mort și livid*, *Trec zilele*, precum și *Cine cântă nu are gânduri rele*, în care hiba e chinezească:

> Vă rugăm ca la copiile filmului „Cine cîntă nu are gînduri rele" – RSFI, să eliminați replica despre pericolul pe care îl reprezintă rasa galbenă.

Din R.P. Ungară au fost corectate filmele *Vadul iadului*, *Impostorii*, *Șoimii*, *Doar un telefon*, *Neînfricatul*, *Gyula – iarna și vara*, *Poveste de dragoste*. În cazul scurtmetrajului maghiar *Vise despre o casă* nu doar se taie, se și adaugă:

> Întrucît prin înlăturarea insertului cu care începe scurt metrajul „VISE DESPRE O CASĂ" (RPU) filmul a rămas fără titlu, vă rugăm să ne realizați de urgență un generic (titlu și producție) în patru copii.

Din RDG sunt alese filmele *Eu, tu și micul Paris* și *Al treilea*. Avortul și lesbianismul pot să apară pe ecranele est-germane, în România ele nu trec:

> Vă comunicăm că la filmul „Al treilea" – RDG, este necesară înlăturarea următoarelor secvențe:
>
> – secvența preparativelor eroinei pentru a scăpa de graviditate;
>
> – secvența apropierii dintre cele două femei cu replica (aproximativ) „Noi trebuie să ne apreciem întîi".

Amintiri despre subdezvoltare, filmul cubanezului Tomás Gutiérrez Alea, a ajuns în rețeaua cinematografelor, după care a fost retras din circulație.

Alături de *Viață de familie*, un alt film polonez, celebrul *Nunta* al lui Andrzej Wajda, apare pe listă pentru că prilejuiește

întâlnirea fatală, într-o unică secvență, a două subiecte tabu – chinezii și rușii:

> Vă rugăm să eliminați din copiile filmului „Nunta" – RPP secvența din actul II, care cuprinde următoarele texte: „Chinezii se țin bine... Știi unde e China?... Departe... chiar tare departe... Dar nu prea departe pentru un țăran încăpățînat... Ai noștri au ajuns și în Japonia, în timpul războiului. Acum e liniște... Vă temeți că nu durează? Rîdeți de noi; dar să luați aminte domnilor... Ați avea totul dacă ați fi în stare să vreți".
>
> Și secvența din actul 7, care cuprinde următoarele texte: „Ai luat destui bani moscoviți. N-aveți decît să-i luați! Lustruiți ciubotele celor pe care îi ocărîți" [25 septembrie 1973].

R.P. Bulgaria trimite la foarfecă *Iconostas* și *Cornul de capră*. Filmul bulgăresc *Y-17* are marea problemă că amintește de Argentina și România:

> Vă rugăm ca în vederea difuzării pe ecrane a filmului bulgar „Y-17" să se aibă în vedere modificarea prin traducere a numelui eroului din Peron în Poron. Deasemeni să fie eliminată replica referitoare la Romînia [11 septembrie 1973].

Un caz special îl reprezintă *O duminică în familie* (R.S. Cehoslovacă). De obicei, piloții, fragmente scoase din peliculele cenzurate, sunt trimise finalmente la Arhiva Națională de Filme, după cum rezultă din următoarea solicitare:

> Vă rugăm să aveți în vedere ca în urma procedurii de corectură pentru fiecare film din această categorie să expediați cîte un set de piloți complet Arhivei Naționale de Filme.

De astă dată, indicația finală e de-a dreptul inchizitorială:

> Vă rugăm să corectați copia filmului „O DUMINICĂ ÎN FAMILIE" (RSC) conform indicației de a elimina din actul 9 secvența cuprinsă între replicile:

„Familia este temelia statului totdeauna am spus" (se taie inclusiv această replică), pînă la replica:

„Așa e. Noi sîntem temelia statului" (inclusiv această replică).

Vă rugăm să se distrugă pilotul rezultat.

Deci, în cazurile considerate de către comisia de vizionare deosebit de „periculoase", se recurgea și la „arderea pe rug" a peliculei.

În perioada 1968-1973 au fost supuse cenzurii, printre altele, următoarele filme celebre care au rulat în cinematografele din România: *La dolce vita* (regia Federico Fellini), *La nord prin nord-vest* (regia Alfred Hitchcock), *Blow-Up* (regia Michelangelo Antonioni), *Pădurea de mesteceni*, *Nunta* (regia Andrzej Wajda), *Jurnalul unei cameriste* (regia Luis Buñuel), *Toamna cheyennilor* (regia John Ford), *Atentatul* (regia Yves Boisset, cu Jean-Louis Trintignant, Gian Maria Volonté), *Mireasa era în negru* (regia François Truffaut), *Joe Hill* (regia Bo Widerberg), *Când legendele mor* (regia Stuart Millar, cu Richard Widmark), *Desculț în parc* (regia Gene Saks, cu Robert Redford, Jane Fonda), *Binecuvântați animalele și copiii* (regia Stanley Kramer), *Mesagerul* (regia Joseph Losey), *Anonimul venețian* (regia Enrico Maria Salerno, cu Tony Musante), *Clasa muncitoare merge în paradis* (regia Elio Petri, cu Gian Maria Volonté), *Mărturisirile unui comisar de poliție făcute procurorului republicii* (regia Damiano Damiani, cu Franco Nero, Martin Balsam), *Hello, Dolly!* (regia Gene Kelly, cu Barbara Streisand), *Doi pe un balansoar* (regia Robert Wise), *Așteaptă până se întunecă* (regia Terence Young, cu Audrey Hepburn), *Anna celor 1000 de zile* (regia Charles Jarrott, cu Richard Burton, Geneviève Bujold), *Ultimul domiciliu cunoscut* (regia José Giovanni, cu Lino Ventura), *Bulevardul romului* (regia Robert Enrico, cu Lino Ventura, Brigitte Bardot), *Creierul* (regia Gérard Oury, cu Jean-Paul Belmondo, Bourvil), *În*

arşiţa nopţii (regia Norman Jewison, cu Sidney Poitier), *Clanul sicilienilor* (regia Henri Verneuil, cu Jean Gabin, Alain Delon, Lino Ventura), *Mayerling* (regia Terence Young, cu Omar Sharif, Catherine Deneuve).

(Informaţii selectate din Fondul Adrian Marino, vol. 16, BCU Cluj)

1970-1980
Evoluţii politice

Tezele din iulie 1971 introduc un control politic mult mai strâns asupra producţiei culturale, educaţiei şi presei. Practic, este o revenire neglijent deghizată la realismul socialist dominant în epoca Dej, atât de dur criticată iniţial de Ceauşescu. Se pune capăt libertăţii intelectualilor de a se exprima în dispute politice şi publice, evocată de acelaşi Ceauşescu în 1968. Ultimul opozant de marcă al lui Ceauşescu în partid, Ion Gheorghe Maurer, care nu era adeptul industrializării forţate, este înfierat şi marginalizat.

Pe fondul naţionalismului comunist, propagat sistematic, se declanşează un cult al personalităţii lui Ceauşescu comparabil cu cel al lui Stalin. Dacă atributele laudative pentru conducătorii PCR în frunte cu Dej erau limitate la prezent şi relativ raţionale, „eroi ai clasei muncitoare", „conducători înţelepţi", „far călăuzitor", Ceauşescu capătă dimensiuni milenare, fiind aşezat alături de Cuza, Mihai Viteazul, Ştefan cel Mare, Vlad Ţepeş, Decebal, Burebista. Aparatul de propagandă fabrică sintagme fabuloase – „Geniul Carpaţilor", „Dunărea gândirii", „Stejarul din Scorniceşti". Biografia îi este „eroizată" de istorici servili, el şi Elena rămân singurele figuri reprezentative pentru lupta comuniştilor în ilegalitate.

Ziua sa de naştere, 26 ianuarie, devine sărbătoare naţională, cu accente mitice.

În 1972, oraşului Turnu Severin i se ataşează prin decret vechiul nume dacic Drobeta, iar în 1974, Clujul devine Cluj-Napoca. Propaganda de partid adoptă teoria naţionalistă a protocronismului, care decretează întâietatea românilor în lansarea unor curente culturale (Dimitrie Cantemir, primul romantic, Eminescu, existenţialism *avant la lettre*) şi respinge influenţa Occidentului asupra spaţiului românesc, mergând până la negarea latinităţii şi augmentarea grotească a componentei traco-dacice în istoria românilor.

Pe 28 martie 1974, Ceauşescu se autoproclamă preşedinte al României, purtând şi un sceptru „voievodal" la ceremonie. Posturi-cheie în instituţiile statului sunt ocupate de rudele lui Ceauşescu, începând cu soţia, Elena, şi continuând cu fraţii, fiul şi cumnaţii. Virgil Trofin, Paul Niculescu-Mizil şi Ion Iliescu sunt marginalizaţi.

După 1974, descentralizarea începută de Maurer este abandonată, nimeni nu mai îndrăzneşte să aibă vreo iniţiativă, toate hotărârile fiind luate de către cuplul prezidenţial. Politica iraţională de industrializare afundă România în datorii externe. Preţurile la alimente cresc, ceea ce nu rezolvă penuria, se introduc raţiile pe cap de locuitor. Reluându-se procedeul din anii '50, 14 oraşe sunt declarate „închise", nerezidenţilor fiindu-le interzis să-şi stabilească domiciliul în ele fără o aprobare specială. După ce vreme de decenii regimul comunist încurajase migraţia ţăranilor în zonele urbane, acum se străduieşte să-i ţină cât mai departe.

În august 1977 are loc revolta a aproximativ 30.000 de mineri din Valea Jiului. Este reprimată brutal, după ce dictatorul făcuse promisiuni de îmbunătăţire a situaţiei.

În continuarea „revoluţiei culturale" declanşate în 1971, se introduce obligativitatea ca noii academicieni să fie

membri de partid. Elena Ceaușescu devine academician plin, iar Nicolae Ceaușescu membru de onoare. Sunt desființate: secția de cercetare a Academiei, Institutul de Matematică, Comisia Monumentelor Istorice. Contactele cu instituții și persoane străine sunt supravegheate și descurajate. Românii nu au voie să găzduiască cetățeni străini și trebuie să raporteze Securității orice întâlnire cu aceștia.

În 1975, România este primul stat membru al Pactului de la Varșovia care primește din partea SUA clauza națiunii celei mai favorizate. În 1978, generalul de Securitate Ioan Mihai Pacepa dezertează în Statele Unite.

(Informații selectate din lucrările: K. Treptow [ed.], *A History of Romania*, The Center for Romanian Studies, Iași, 1997; Florin Constantiniu, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002; Dennis Deletant, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 2010; Lavinia Betea, *Maurer și lumea de ieri*, Fundația „Ion Slavici", Arad, 1995; Paul Niculescu-Mizil, *O istorie trăită*, Editura Enciclopedică, București, 2002)

Filme cu caracter politic și propagandistic ale perioadei

Mihai *Viteazul*, *Serata*, *Facerea lumii*, *Asediul*, *Frații* (1971); *Puterea și Adevărul*, *Aventuri la Marea Neagră*, *Cu mâinile curate*, *Bariera* (1972); *Ceața*, *Ultimul cartuș*, *Conspirația*, *Dragostea începe vineri*, *Departe de Tipperary*, *Șapte zile*, *Despre o anume fericire*, *Viforița* (1973); *Capcana*, *Trecătoarele iubirii*, *Întoarcerea lui Magellan*, *Proprietarii*, *Un comisar acuză*, *Trei scrisori secrete*, *De bună voie și nesilit de nimeni*, *Stejar, extremă urgență*, *Tatăl*

risipitor, *Agentul straniu*, *Un zâmbet pentru mai târziu* (1974); *Zidul*, *Ilustrate cu flori de câmp*, *Filip cel bun*, *Muntele acuns*, *Pe aici nu se trece*, *Toamna bobocilor*, *Mastodontul*, *Orașul văzut de sus*, *Alexandra și infernul*, *Zile fierbinți* (1975); *Instanța amână pronunțarea*, *Ultimele zile ale verii*, *Ultima noapte a singurătății*, *Trei zile și trei nopți*, *Roșcovanul* (1976); *Oaspeți de seară*, *Marele singuratic*, *Iarna bobocilor*, *Buzduganul cu trei peceți*, *Iarba verde de acasă*, *Împușcături sub clar de lună*, *Râul care urcă muntele* (1977); *Trepte spre cer*, *Ediție specială*, *E atât de aproape fericirea*, *Septembrie*, *Doctorul Poenaru*, *Avaria*, *Revanșa*, *Gustul și culoarea fericirii*, *Din nou împreună* (1978); *Drumuri în cumpănă*, *Clipa*, *Ciocolată cu alune*, *Un om în loden*, *Falansterul*, *Vacanță tragică*, *Ultima frontieră a morții*, *Speranța*, *Omul care ne trebuie* (1979); *Cine mă strigă?*, *Probă de microfon*, *Bietul Ioanide*, *Rețeaua S*, *Al treilea salt mortal*, *Burebista*, *Casa dintre câmpuri*, *Labirintul*, *Ancheta*, *Vânătoarea de vulpi* (1980)

Evoluții cinematografice

Întreg deceniul va fi marcat de orientările stabilite în ședința Comisiei Ideologice a CC al PCR din 23 mai 1968, consacrate prin paragraful referitor la cinematograf al Tezelor din iulie 1971:

> Se vor lua măsuri pentru mai buna echilibrare a filmelor programate în cinematografele noastre, limitîndu-se difuzarea filmelor polițiste, de aventuri, interzicîndu-se filmele care propagă violența și vulgaritatea, care propagă modul de viață burghez.

Spre deosebire de paragrafele dedicate presei, radioului și televiziunii, mult mai dure și aplicate, cinematograful este tratat mai „blând" pentru că măsurile, aici, se luaseră deja

în bună parte. Interzicerea *Reconstituirii* în ianuarie 1970 este linia de start a „revoluției culturale" în cinema. Dacă din 1965 și până în 1970 nu se făcuseră decât trei filme despre lupta comuniștilor în ilegalitate și în perioada cuceririi puterii – *Duminică la ora 6*, *Procesul alb*, *Cerul începe la etajul III*, odată cu *Canarul și viscolul* (premiera, 21 septembrie 1970) se inaugurează o serie impresionantă de 24 de pelicule pe această temă, încheiată cu *Bietul Ioanide* (premiera, 28 aprilie 1980): *Serata*, *Facerea lumii*, *Asediul*, *Puterea și Adevărul*, *Cu mâinile curate*, *Bariera*, *Ceața*, *Ultimul cartuș*, *Conspirația*, *Departe de Tipperary*, *Capcana*, *Întoarcerea lui Magellan*, *Un comisar acuză*, *Tatăl risipitor*, *Zidul*, *Mastodontul*, *Oaspeți de seară*, *Împușcături sub clar de lună*, *Roșcovanul*, *Râul care urcă muntele*, *Ediție specială*, *Revanșa*, *Bietul Ioanide*.

Coproducția româno-sovietică *Tunelul* datează din 1966. Soldații români și cei sovietici colaborează prietenește în lupta cu dușmanul hitlerist. De atunci și până în 3 februarie 1970, când are loc premiera *Prea mic pentru un război atât de mare*, nu se mai realizează nici un film având ca subiect România în al doilea război mondial. Apoi, apar încă 11 filme pe această temă, aproximativ un film pe an până în 1980, însă fără a se mai pomeni de sovietici: *Doi bărbați pentru o moarte*, *Castelul condamnaților*, *Atunci i-am condamat pe toți la moarte*, *Sfânta Tereza și diavolii*, *Porțile albastre ale orașului*, *Stejar, extremă urgență*, *Pe aici nu se trece*, *Evadarea*, *Alexandra și infernul*, *Ultima frontieră a morții*, *Duios Anastasia trecea*.

Nefrecventat din 1967, după premiera milicierului *Amprenta*, universul fictiv al luptei organelor de Securitate și Miliție cu spioni și români fugiți din țară care revin cu gânduri rele este reluat în ianuarie 1970 cu *Simpaticul domn R.* Dacă în *Amprenta* banda de transfugi întorși în țară cu pașapoarte străine vrea să treacă peste graniță un tablou

de un milion de dolari din muzeul Brukenthal, în *Simpaticul domn R* e vorba de nici mai mult, nici mai puțin decât o formulă românească „revoluționară" pentru fabricarea cauciucului sintetic pe care o vânează periculoșii spioni străini – se sugerează astfel avântul tehnologic și economic nemaivăzut al României datorită politicii vizionare a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Ofițerii de Securitate duc adevărate lupte de gherilă urbană cu fioroșii spioni dotați cu trabuce ucigașe, pistoale performante, explozibili minune și mașini infernale, dar, firește, vor birui pentru că de partea lor sunt răul, ramul și cetățenii vigilenți ai României Socialiste.

În *Aventuri la Marea Neagră* (1972), ținta spionilor este o rachetă românească funcționând cu un combustibil nou, de concepție românească, testată pe un poligon secret la malul mării. Un oțel special, inventat de inginerul Mușat, e pe punctul de a fi scos din țară de spioni și uneltele lor autohtone, când intervin organele de Securitate, în *Șapte zile* (1973). După rachetistică militară și siderurgie la nivel înalt, *Agentul straniu* (1974) aduce în prim-plan inteligența farmaceutică românească. Vitogenul, o variantă turbo a Gerovitalului, pune în mișcare o întreagă rețea de spioni industriali cu ramificații în țară și în străinătate. Rețea arestată en gros, firește, în final de „autoritățile române".

Fiecare dintre aceste fantasmagorii filmate, vehiculând prefabricate vizuale și de situație ale filmelor occidentale de gen, sunt menite justificării existenței unui aparat represiv de poliție politică din ce în ce mai dezvoltat. Direcția de Informații Externe (DIE), condusă de generalii Doicaru și Pacepa, acționează în forță pentru promovarea imaginii cuplului Ceaușescu în străinătate și reflectarea ei în România. „Transfugii", „trădătorii" din filmele românești cu spioni sunt efigiile demonizate ale emigrației anti-ceaușiste, ale protestatarilor urmăriți pentru a fi neutralizați de mâna lungă a Securității. În anii în care popularul Florin Piersic juca rol

după rol de destoinic ofiţer de Securitate care prinde spioni capitalişti şi români renegaţi, Monica Lovinescu era bătută până la comă de agenţii Securităţii în faţa casei sale din Paris, Cornel Chiriac era asasinat la München, generalul Pleşiţă dădea ordin de lichidare a lui Virgil Tănase la Paris, iar în ţară disidentul Paul Goma şi toţi cei aflaţi în legătură cu el erau anchetaţi cu brutalitate.

Nu este neglijată nici Miliţia. Seria *Brigada Diverse*, în regia lui Mircea Drăgan, funcţionând şi ca film de actualitate în spiritul celor hotărâte de N. Ceauşescu pentru a face uitate un *Meandre* sau *Un film cu o fată fermecătoare*, este contraponderea autorităţilor la *Reconstituirea*. Miliţia redusă mintal, ridicolă şi agresivă din filmul lui Pintilie este transformată într-un organ cu oameni inteligenţi, educaţi, culţi, cu simţul umorului, corecţi prin vocaţie şi apărători ai cetăţenilor oneşti. Când sunt interpretaţi de Toma Caragiu, Sebastian Papaiani sau Iurie Darie, ofiţerii de Miliţie par foarte simpatici, şi spectatorii uită că miliţienii din viaţa reală sunt nişte brute microcefale, corupţi şi răi, comportându-se discreţionar şi mitocăneşte cu cetăţenii. Cum îi spune şi numele, Brigada Diverse nu rezolvă crime teribile, hoţii de mare anvergură, comploturi antistatale, pentru simplul motiv că aşa ceva nu se poate întâmpla în Republica Socialistă România, unde covârşitoarea majoritate a cetăţenilor muncesc cinstit. Invariabil, ca şi în filmele cu securişti, răufăcătorii sunt prinşi şi constatăm că, de fapt, n-aveau nici o şansă de scăpare de la bun început, Miliţia fiind mereu mai inteligentă şi cu câţiva paşi înaintea lor. Dar ajutorul simplilor cetăţeni este foarte important, drept pentru care în aceste filme este încurajată delaţiunea, turnătoria la Securitate şi Miliţie.

Un ingredient care asigură succesul la public lipsea însă din milicierul lui Drăgan: violenţa. În *B.D.* nu se trage cu arma. Şi atunci, Sergiu Nicolaescu mută cadrul în România

anilor '40, unde „foştii", legionarii şi bandiţii erau o bună justificare pentru nenumărate dueluri cu pistolul sau puşca-mitralieră ale eroului pozitiv. În *Cu mâinile curate*, omul legii, comisarul Miclovan, poate fi chiar ucis în final şi banditul Semaca poate să scape, evenimente de neimaginat în *Aventuri la Marea Neagră* sau *B.D.*, unde se trăieşte în socialismul consolidat. Mesajul propagandistic comunist din seria *Comisarilor* este acelaşi cu cel din, să spunem, *Duminică la ora 6*, numai că Titus Popovici şi Sergiu Nicolaescu pun în locul rafinamentelor de imagine şi decor tiparul garantat al filmului de acţiune american.

În acelaşi timp, începe producţia de filme de actualitate „pe linie", potrivit indicaţiilor tov. Nicolae Ceauşescu, generându-se astfel încă un univers fictiv, o Românie paralelă. *Aşteptarea*, *Fraţii*, *Decolarea*, *Pentru că se iubesc*, *Drum în penumbră*, *Aventurile lui Babuşcă*, *Paraşutiştii*, *Dragostea începe vineri*, *Despre o anume fericire*, *Proprietarii*, *De bună voie şi nesilit de nimeni*, *Un zâmbet pentru mai târziu*, *Filip cel bun*, *Muntele ascuns*, *Tată de duminică*, *Toamna bobocilor*, *Oraşul văzut de sus*, *Cursa*, *Zile fierbinţi*, *Singurătatea florilor*, *Casa de la miezul nopţii*, *Instanţa amână pronunţarea*, *Ultimele zile ale verii*, *Ultima noapte a singurătăţii*, *Premiera*, *Trecătoarele iubiri*, *Ilustrate cu flori de câmp*, *Rătăcire*, *Serenadă pentru etajul XII*, *Accident*, *Cuibul salamandrelor*, *Misterul lui Herodot*, *Fair Play*, *Iarba verde de acasă*, *Eu, tu şi Ovidiu*, *E atât de aproape fericirea*, *Septembrie*, *Avaria*, *Gustul şi culoarea fericirii*, *Din nou împreună*, *Drumuri în cumpănă*, *Ciocolată cu alune*, *Ora zero*, *Omul care ne trebuie*, *Cine mă strigă?*, *Mijlocaş la deschidere*, *Singur printre prieteni*, *Mere roşii*.

Mesajul propagandistic: cine ia din prima încercare examenul de admitere la facultate trăieşte o existenţă artificială, ruptă de viaţa adevărată, întârzie să se maturizeze şi nu sunt prea mari şanse să ajungă om întreg, este ranforsat şi

repetat sistematic. Tinerii protagoniști ai acestor filme, după momentul inițiatic al ratării intrării la facultate, vor descoperi că uzina sau șantierul sunt singurele locuri în care se pot forma caractere. Astfel de scenarii sunt îndreptate împotriva categoriei sociale a intelectualilor, contribuind pas cu pas la nașterea strigătului public de după 1989 „Noi muncim, nu gândim!".

Dacă e vorba de absolvenți de facultate, atunci singura opțiune este îndepărtarea de orașul artificial, fals, corupt și afundarea într-un sat „folcloric", uitat de lume, unde inginerul, agronomul, profesorul, medicul tânăr vor aduce lumină și vor lupta cu mentalitățile învechite. Anticitadinismul cinematografic, inaugurat în 1961 cu *Poveste sentimentală*, ia proporții doctrinare, cu consecințe în viața reală. Spre sfârșitul deceniului, orașele mari sunt interzise absolvenților prin decret, toată lumea primește repartiție „la țară", unde, eventual, poate să râdă la filmul *Toamna bobocilor*.

Dar cea mai mare greșeală pe care o poate face un tânăr absolvent este ca, în loc să se ducă „la țară", să plece din țară. Dacă orașul românesc e rău, Occidentul e iadul. De acolo nu poți să te întorci decât bolnav de nervi, ca studenta la filologie Doina din *Rătăcire* (1978), sau de cancer, ca arhitectul Andrei din *Trecătoarele iubirii* (1974). Finalmente, „rătăciții" pricep că locul lor a fost dintotdeauna în raiul mioritic socialist, pe care nu-l vor mai părăsi câte zile or avea.

Portretul lui Ceaușescu intră tot mai des în cadru în filmele de actualitate. Un adevărat omagiu adus autocratului comunist este *Zile fierbinți* de S. Nicolaescu.

Tema independenței României atât față de URSS, cât și față de Occident, aflată la baza imaginii pe care și-o fabrică Ceaușescu, este îmbrăcată în mari montări ca *Mihai Viteazul* și *Buzduganul cu trei peceți*. N. Ceaușescu, nu întru totul satisfăcut de filmul lui Nicolaescu, prea spectaculos,

a ordonat alocarea de la buget a încă unei sume uriașe pentru *Buzduganul cu trei peceți*, în care să se reflecte mai bine programul Partidului și lupta de clasă.

Problema dificilă a secționării cadavrului politic al lui Gh. Gheorghiu-Dej, astfel încât comunismul să rămână neatins, iar Ceaușescu să apară ca soluție salvatoare la greșelile din „obsedantul deceniu", este rezolvată strălucit în *Puterea și Adevărul*.

Ilustrate cu flori de câmp (1975) este un „strămoș" al lui *4,3,2* de Cristian Mungiu, în care este veștejită ideea avortului clandestin, finalul, spre deosebire de Palme d'Or-ul lui Mungiu, fiind tragic.

Comediile ușoare, seria musicalurilor *Veronica*, *Mama*, *Cântecele mării*, *Gloria nu cântă*, seria *Haiducilor*, coproducțiile lui S. Nicolaescu vin să asigure procentul lenmist de divertisment pus alături de propagandă.

Urmare a controlului „la sursă" mult mai strâns exercitat de aparatul cultural de partid, o singură peliculă ajunge să fie oprită de la difuzare în deceniul 8, comedia *Adio, dragă Nela* (1972), greu de înțeles de ce, întrucât e vorba tot de un triumf al Miliției, care îi demască în final și îi arestează pe toți impostorii și escrocii.

Studii de caz

Mihai Viteazul (1971) sau Mihai Titus

Mihai Viteazul reprezintă cea mai mare și mai profitabilă investiție în propaganda prin cinema a regimului comunist român. Realizat în 1970 (premiera pe 13 februarie 1971), filmul lui Sergiu Nicolaescu și Titus Popovici era menit să

alimenteze valul de thymos național care cuprinsese România după scena balconului CC din august 1968, când Ceaușescu refuzase să se supună suzeranului moscovit. Primită de români ca o a doua afirmare a independenței, după cea din 1877, manevra spectaculoasă a lui Ceaușescu reușise să convingă până și adversari vechi ai regimului său. Pentru a crea o atmosferă acestei disidențe față de URSS, N. Ceaușescu ordonase încă din 1965 realizarea transpunerii cinematografice a momentelor din istoria românilor care permiteau exaltarea ideii de neatârnare și rezistență mândră în fața dușmanului extern, de preferință un imperiu în care spectatorii prezentului să poată identifica URSS. Așa procedase și Stalin în anii premergători confruntării cu naziștii, comandându-i lui Eisenstein realizarea superproducției istorice antigermane *Aleksandr Nevski* (1938), difuzată masiv în cinematografele sovietice în anii războiului.

Primul din seria care se va încheia cu *Mircea* (1989) a fost *Dacii* (1967), în regia aceluiași Sergiu Nicolaescu și tot pe un scenariu de Titus Popovici. Decebal, interpretat de Amza Pellea, este simbolul curajului și demnității dacilor în fața colosului roman. El va apărea episodic și în următorul film al epopeii cinematografice naționale *Columna* (1968), în regia lui Mircea Drăgan, a cărui acțiune este situată în perioada Daciei romanizate, nu întâmplător, scopul propagandistic fiind contracararea teoriilor rösleriene privind „vidul valah", formarea poporului român în sudul Dunării, teorii agreate de către sovietici. Este de neînțeles trecerea prin probe a peste 120 de actori pentru rolul lui Mihai Viteazul, de vreme ce alegerea a fost până la urmă tot Amza Pellea, starul verificat în *Dacii* și *Columna*, după ce N. Ceaușescu însuși respinsese folosirea unor vedete internaționale în superproducția lui Nicolaescu, precizând că nu vor juca decât actori români. Avându-l pe dictator ca supervizor, maestrul scenariilor propagandistice făcute cu artă, Titus

Popovici, trece la ce probase că ştie foarte bine să facă, operaţii estetice, de astă dată nu asupra literaturii clasice, ca în *Pădurea spânzuraţilor*, ci asupra istoriei.

Primul element care sare în ochi în construcţia personajului întruchipat de Amza Pellea, pe care în cele ce urmează îl voi numi Mihai Titus, este ***dimensiunea religioasă zero sau chiar negativă***. Toate sursele timpului menţionează consistenţa credinţei creştin-ortodoxe a lui Mihai, pe care a refuzat s-o abandoneze chiar şi în faţa ispititoarelor promisiuni ale papei Clement al VIII-lea de a-l recunoaşte drept principe al Transilvaniei în schimbul trecerii la catolicism[1]. În luptele duse cu otomanii, el s-a definit tot timpul ca apărător al creştinătăţii, fiind văzut ca un mare războinic religios transnaţional de către populaţiile din Balcani oprimate de turci. Campaniile lui purtate ca membru al Sfintei Ligi creştine, alături de Vatican, Spania, Imperiul Habsburgic, statele germane, ducatele Toscanei, Mantovei şi Ferrarei, Transilvania şi Moldova au fost numite de istoricii europeni ***Ultima cruciadă*** – acesta este şi titlul sub care *Mihai Viteazul* a rulat în Spania, Franţa şi Italia în anii '70. După cucerirea Transilvaniei, Mihai a obţinut recunoaşterea ortodoxiei, de către împăratul Rudolf al II-lea, ca religie cu drepturi egale în principat şi a pornit construcţia unei catedrale mitropolitane ortodoxe la Alba Iulia, pe lângă alte ctitorii[2].

Din toate acestea, în Mihai Titus nu rămâne nimic. Singura lui referire la religie este o întrebare ironică, pusă printre dinţi popii Stoica, mai mult soldat decât popă, în timpul ritualului de încoronare la Alba Iulia: „Mai ştii să ţii o slujbă, sfinţia-ta?". În nici un moment greu al zbuciumatei

1. *Istoria românilor*, vol. IV, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2001, p. 596.
2. K. Treptow (ed.), *A History of Romania*, The Center for Romanian Studies, Iaşi, 1997, p. 148.

sale vieți, Mihai Titus nu îl invocă pe Dumnezeu, nu se roagă, nu vorbește cu o față bisericească. E un ateu singuratic, ale cărui intenții nu le cunosc nici cei mai apropiați. Așa cum înlăturase cu mână rece întregul și cel mai important nivel de lectură al personajului Apostol Bologa, cel al găsirii lui Dumnezeu, Titus Popovici face din „bunul creștin cu frică de Dumnezeu", cum îl numește Andronic Cantacuzino pe Mihai, un activist PCR cu munci de răspundere.

A doua mistificare este prezentarea insistentă a lui Mihai Viteazul ca vizionar al Unirii tuturor românilor, căreia îi subordona totul. Selim Pașa îl întreabă mereu: „Nu înțeleg, de ce vrei tu domnia acestei țări amărâte?", mama lui pricepe târziu marele gând ascuns al lui Mihai Titus, acuzându-l pe nedrept. Or, orice analiză lucidă a comportamentului politico-militar și diplomatic al domnitorului român arată că scopul lui a fost mărirea necontenită a puterii personale. În atingerea lui a dat dovadă de curaj, inteligență, oportunism, tenacitate, cinism, de calități de strateg militar și diplomat ieșite din comun. Un adevărat Principe al lui Machiavelli, „viteaz ca Ahile și viclean ca Ulise". În toate tratatele pe care le-a negociat, formula ca principală pretenție calitatea de monarh autoritar, cuvântul lui având putere de lege peste consiliul boierilor, și ereditar, puterea fiind transmisă automat urmașilor săi[1]. În toate acțiunile lui a ținut seama de clasele nobiliare, și nu de popor. În film, trupele lui Mihai Titus arată ca „armata întregului popor". La întrebarea lui Sigismund Báthory: „Câtă oaste ai?", Mihai Titus răspunde mândru: „Toată țara". Nimic mai fals. Armatele organizate și conduse de Mihai Viteazul s-au bazat în bună măsură pe mercenari, plătiți cu banii dați de boieri din exploatarea moșiilor și de primăriile orașelor. În lupta cu armata lui Sinan Pașa deschisă la Călugăreni, Mihai Titus este lăsat fără sprijin de Sigismund Báthory, al cărui vasal

1. *Istoria românilor*, vol. IV, ed. cit., p. 604.

acceptase să fie. Nu este adevărat. Retrăgându-se după „victoria" de la Călugăreni, de fapt o capodoperă de tactică militară defensivă şi de hărţuire realizată cu o miniarmată, până la Stoeneşti, după ce Bucureştii şi Târgovişteа fuseseră cedate fără luptă, Mihai primeşte sprijinul trupelor lui Sigismund Báthory, ale arhiducelui Maximilian, ale domnului Moldovei, Ştefan Răzvan, şi ale marelui duce de Toscana[1]. Cu ajutorul lor, recucereşte Târgovişte, Bucureşti, Giurgiu şi îi aruncă pe turci înapoi peste Dunăre. Titus Popovici nu lasă în scenariu nici măcar o aluzie la asta. Avea nevoie de imaginea liderului din Est rămas singur în faţa trupelor Pactului de la Varşovia.

Mihai Viteazul s-a ferit să ridice gloatele la luptă. Înaintea atacării Transilvaniei, el a instigat cu cinism, prin agenţii săi, populaţia română la răscoală, după care, odată instalat la Alba Iulia, a înăbuşit cu cruzime zisa răscoală[2]. În Ţara Românească a legat ţăranii de moşiile boiereşti prin legea „Aşezământului lui Mihai", legarea de glie. Masele largi româneşti din Ardeal şi Moldova n-au cunoscut vreo îmbunătăţire semnificativă a stării lor în timpul domniei lui Mihai – dimpotrivă, dările au crescut, pentru că armata de mercenari costa mult. „Unirea" realizată de Mihai o mai făcuse Sigismund Báthory înaintea lui, fiind principe al Ardealului şi suzeran al Ţării Româneşti şi Moldovei, alipire artificială a celor trei ţări la nivelul elitelor feudale.

Formarea statelor naţionale unitare din secolul al XIX-lea era o idee necoaptă în secolul al XVI-lea, când contau marile familii feudale[3]. Dar Titus Popovici dorea să manipuleze în sensul „unităţii de nezdruncinat a întregului popor în jurul conducătorului iubit", aşa că Mihai Titus apare ca un apostol al românismului întregit.

---

1. *Ibidem*, p. 625.
2. *Ibidem*, p. 624.
3. K. Treptow (ed.), *op. cit.*, p. 151.

În sfârşit, ideea fundamentală pe care vrea s-o inducă Mihai Titus este cea a „ţărişoarei" conduse de fiul ei cel mai „iubit", care nu îngenunchează în faţa Imperiului.

Secvenţa spectaculoasă din palatul sultanului, în care Mihai Titus, spre deosebire de Alexandru cel Rău, nu îngenunchează, mulţumindu-se să încline scurt din cap, e o invenţie. Ea nu se potriveşte deloc cu multele compromisuri şi „supuneri" viclene de care e plină cariera lui Mihai, un politician capabil, potrivit expresiei exasperate a cancelarului polon Zamoyski, „să jongleze cu lumea întreagă!". Este chiar o discreditare a lui Mihai Viteazul prin Mihai Titus: după ce accepţi să-ţi cumperi în mod josnic domnia printr-un montaj financiar şi de influenţă pe muchie de cuţit, a primejdui totul printr-o băţoasă încălcare de protocol e o dovadă de labilitate psihică, nu de curaj. Dar manipulatorul Titus Popovici avea nevoie de simbolizarea în film a unui banc foarte popular în anii aceia, care semnala cât de adânc pătrunsese în conştientul colectiv al românilor gestul lui Ceauşescu din august '68. În urma vizitei la Moscova a liderilor din ţările socialiste „frăţeşti", aceştia primesc câte un palton de comandă drept cadou. Bulgarul, ungurul, polonezul, neamţul au nişte paltoane

mini, Ceauşescu – până-n călcâie. Poanta: fiindcă nea Nicu n-a stat în genunchi.

Asta în Est. Dar Mihai Titus trebuie să ne arate cât de tare şi neatârnat este el şi faţă de Vest. Înfrânt la Mirăslău, Mihai se duce, în disperare, la curtea lui Rudolf, ca să ceară sprijinul împărătesc pentru a recuceri Transilvania. La sfârşitul discuţiei, marele monarh îi spune aparte sfetnicului său de taină Maximilian: „Ce părere ai? Eu cred că ne-a dominat". „Da, maiestate", răspunde fără să stea pe gânduri Maximilian, „v-a dominat".

Înzestrat cu instinct comercial, regizorul Nicolaescu face şi el un gest disperat întru umanizarea schemei propagandistice Mihai Titus. Îi solicită lui Ceauşescu introducerea unor secvenţe erotice ale eroului cu frumoasa Rossana (Irina Gărdescu). Secretarul general rămâne inflexibil: „Şi eu sunt sensibil, ca şi dumneavoastră şi vreau să vă spun cum simt eu. Eu sunt de acord că Mihai Viteazul a făcut dragoste, dar trebuie să ştim ce să redăm, tovarăşi! Să redăm şi dragostea lui, dar dacă aceasta n-a avut un caracter dominant în activitatea lui sau dacă aceasta este numai ceva lăturalnic, atunci s-o tratăm lăturalnic"[1]. Şi lăturalnică a fost: nici măcar un sărut, maximum de intimitate e punerea capului de către Rossana pe fierotania care acoperă pieptul lui Mihai Titus.

Dimensiunile spectaculoase ale bătăliilor filmate, desfăşurarea nemaivăzută de costume şi decoruri de epocă, carisma lui Amza Pellea au făcut din *Mihai Viteazul* un vârf ca număr de spectatori. Iar mesajul său de propagandă naţionalistă are efect şi astăzi.

1. Stenograma şedinţei Comisiei Ideologice a CC al PCR din 23 mai 1968, Arhiva CC al PCR.

Puterea şi Adevărul (1972) sau Adevărul pentru Putere

Puterea şi Adevărul este cel mai puternic şi mai convingător film de propagandă şi mai ales manipulare în favoarea acceptării comunismului ceauşist drept cea mai bună dintre lumile posibile. *Crucişătorul Potemkin* al nostru. Am testat eficacitatea lui actuală pe tineri intelectuali de până în 39 de ani: într-un număr uluitor de mare de cazuri, mi s-a spus că le-a modificat în bine părerea despre comunism. Apărut în 1972, după celebrele teze din iulie 1971, prin care Ceauşescu trânteşte uşa întredeschisă către comunismul „luminat", „cu faţă umană", *Puterea şi Adevărul* marchează glorios începutul cultului de tip stalinist al personalităţii. În 1974, cu tricolorul pe piept şi sceptrul în mână, înconjurat de portretele voievozilor, Ceauşescu devine împăratul naţional-comunist al României. Ceea ce reprezintă în această sintagmă *Puterea şi Adevărul* pentru componenta comunistă, fusese în 1971 *Mihai Viteazul*, pentru componenta naţionalistă. Scenaristul ambelor, cine altul decât Titus Popovici.

Sarcina politică a lui Popovici era grea. Trebuia executată o operaţie fină, de secţionare cu laserul a hoitului politic al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, astfel încât să fie aruncate mulţimii „greşelile" sinistre ale anilor '50 fără a fi afectat nucleul ideologic comunist. Despărţirea de trecut, „adevărurile" din acest film, nu erau rostite de dragul Adevărului, ci al Puterii. Critica perioadei Dej este folosită nu pentru a liberaliza societatea comunistă românească, ci, paradoxal, pentru a deschide o nouă epocă de „îngheţ".

Manipularea e folosită încă din faza distribuţiei. Mircea Albulescu în Pavel Stoian aminteşte izbitor de Dej. Ernest

Maftei, Lazăr Vrabie, Nucu Păunescu, actori-emblemă ai filmelor din anii '50, sunt puşi acum, încărunţiţi, în postură de „foşti". Dana Comnea, prima femeie fatală a ecranului românesc în anii '50, capătă, la 40 de ani trecuţi, un rol de menajeră sex-inclusive a „Tovarăşului". Astfel, se sugerează nu numai comparaţia realităţilor din anii '50 cu cele din '70, dar şi, metaficţional, a perioadelor cinematografice. Evident, pe lângă *Mitrea Cocor* sau *În sat la noi*, *Puterea şi Adevărul* arată ca un pisc al artei cinematografice!

Să îl analizăm în detaliu. Merită.

August 1944. Momentele preluării puterii de către comunişti. Ieşit din puşcărie, Pavel Stoian face ordine. Şi îi ordonă primarului să permită folosirea Arcului de Triumf pentru primirea trupelor sovietice, altfel... Tot cu mână de oţel în mănuşă chirurgicală îi tratează pe reprezentanţii ţărăniştilor şi liberalilor. Aceştia doresc trecerea nestingherită a unei unităţi hitleriste în retragere pentru a se evita vărsarea de sânge. Stoian le-o taie scurt: până la sosirea unităţilor româneşti, gărzile patriotice îi vor opri pe nemţi. Pentru a forţa autorităţile să distribuie arme, se autonumeşte prefect. Apoi rezolvă pe foc automat următoarele: ziaristul începător Petrică a scris un articol. Stoian: „Mă, Petrică, nu se înţelege nimic, scrie cum vrei, dar să fie clar, unitatea nazistă nu va trece, pe aici nu se trece". Iluminat, gâtuit de respect şi admiraţie, Petrică articulează: „Ăsta-i titlul, tovarăşe Stoian. Pe aici nu se trece". Stoian îl bate pe umăr şi îl trimite la „profesorul de istorie Tomescu, la liceu", să-i mai explice câte ceva – „îi spui că l-am rugat eu". Pe loc, „ziaristul" Stoian se transformă în om cu aprovizionarea trupelor: „Cartofii, Manule, ce e cu cartofii?" – „Păi nu vrea şeful gării, cere bon" – „Foarte bine, eliberează-i un bon şi semnează-l pe regele Mihai Unu", ricanează Stoian. Transportul detaşamentelor patriotice se va face cu taxiurile şi cu birjele oraşului, rechiziţionate, potrivit ideii tovarăşului Stoian.

Avem în față imaginea conducătorului comunist atoateștiutor, hipercompetent, inventiv, mai eficient în cele câteva secunde în care își îndreaptă atenția asupra unui domeniu decât cei care îl bătătoresc o viață. El nu procedează așa din sete de putere și megalomanie, ci pentru că i-o cere complexitatea situației revoluționare. Așa a învățat Tovarășul să se priceapă la toate, silit de împrejurări. Este firesc deci ca inteligența Marelui Om, astfel antrenată, să fie folositoare poporului și în timp de pace. Curând, Ceaușescu va începe să le explice profesorilor cum trebuie să așeze elevul caietul când scrie, petroliștilor unde e petrolul, constructorilor cum se ține mistria. Secvența orchestrată de Popovici și Marcus arată convingător că asta este o necesitate pentru țară. Tăietură de montaj. În peisajul măreț al unui baraj în construcție, pe muzica nostalgic-înălțătoare a lui Tiberiu Olah, urmașul în efigie al lui Stoian-Dej, Duma-Ceaușescu, le explică tehnicienilor și contabililor, cu degetul ridicat, cum trebuie respectați „parametrii consumului specific proiectat". Iar fiul său, în vârstă de 9-10 ani, îi spune că se va duce cu „nenea Pavel" la pescuit, „că tu nu ai niciodată timp". Așa e, tot timpul Marelui Om aparține producției și poporului.

„Vă rog să predați imediat cheile. Nu mai sunteți directorul-proprietar al acestei uzine!", îi comunică Stoian capitalistului unsuros, agățat de coniac și trabuc. Tăietură de montaj. Imagine magnifică a unei uriașe schelării metalice înțesate cu oameni, parcă plutind deasupra masei și mai mari de muncitori. Stoian solemn, la tribună: „Tovarăși, dragii mei tovarăși, trăim astăzi, împreună, unul din marile momente revoluționare ale patriei noastre, naționalizarea tuturor întreprinderilor!". Tăietură de montaj păstrându-se cuvintele lui pe coloana sonoră: din nou marea arcă metalică aeriană, vestind lumea nouă, un imens drapel roșu se desfășoară spre pământ la mijlocul ei, prim-plan pe pânza

roşie prin care răzbate strălucirea soarelui, sirene, strigăt uriaş al mulţimii. O secvenţă demnă de Eisenstein sau Riefenstahl. Ea este precedată de un scurt cadru în mulţime, în care un tovarăş din echipa lui Pavel îi şopteşte bătrânului comunist interpretat de Nucu Păunescu: „Ai să pici în fund, am fost numit directorul uzinei". Este mecanismul pe care scenaristul Popovici îl va folosi cu măiestrie în tot filmul: contrapunctarea momentelor „înalte", ideologice, morale, politice, cu frânturi „omeneşti", „din viaţă", care le înalţă şi mai mult pe primele.

Tov. Stoian dă la păstrăv pe râu. Întoarce o privire lungă către cuplul tânăr Duma-Ana, ea în costum de baie, hârjonindu-se pe pajişte. E o privire de bărbat de multă vreme singur, privire care pregăteşte o scenă extraordinară între Stoian şi Ana. Rafale de armă automată. Legionarii din pădure atacă. Şoferul primeşte el gloanţele destinate lui Stoian. Intervin securiştii din gardă. Legionarii sunt unii ucişi, alţii prinşi. Cu toţii în GAZ, spre oraş. Legionarul bărbos fixează îndelung picioarele dezgolite ale Anei, cu o privire de animal de pradă. Duma îi prinde privirea. Colonelul Olariu îi întreabă: „Sunteţi legionari?". Bărbosul răspunde dispreţuitor: „Suntem. Ei, şi?". Duma îi dă un pumn în figură bărbosului, care cade din maşină. Duma sare după el, îl încalecă şi îi cară pumni. Olariu îl stăpâneşte cu greu. Ana sare şi ea din maşină şi o ia la fugă pe şosea în sens invers. Arată straniu în chiloţi şi cu tunica oferită de Olariu pe ea. Din nou, instinctul narativ-manipulator al lui Titus Popovici funcţionează impecabil: în toate filmele cu legionari de până atunci, aceştia fuseseră prezentaţi ca nişte brute ucigaşe, prin opoziţie cu comuniştii calmi şi omenoşi. Bruta e şi aici, dar comunistul Duma este şi el redus la condiţia de mascul agresiv, care nu suportă să îi fie atinsă femela nici măcar cu privirea. Acţionează violent şi iraţional. Olariu îi strigă: „Ce-ai, mă, ai turbat!?". Comportamentul lui Duma

plauzibilizează imaginea de brută a Legionarului, care astfel prinde viață, nu mai e o simplă schemă propagandistică.

Petrecere de căsătoria lui Duma cu Ana în casa de protocol a lui Stoian. Inginerul Petre Petrescu dă pe gât paharul de coniac. Încălzindu-și paharul în palme, Stoian îl atenționează: „De ce-l bei așa repede? Coniacul se bea încet, foarte încet...". E o remarcă „burgheză", sofisticată, prima de acest fel pe care un tovarăș prim și-o permite pe ecran. Iritat-amuzat de atmosfera țeapănă, Stoian cere muzică. Formând un duet grotesc, Olariu, înalt, în uniformă, și moș Nechifor, un vechi tovarăș din topor, încep să cânte: „Vom pătrunde desculți în palate/ Muncitori și țărani să pornim/ Plini de foc și avânt/ Și-ntr-un singur cuvânt/ Refuzăm la ciocoi să robim".. Stoian râde mânzește: „Ăsta-i cântec de nuntă!? Ce-i aici, recepție la palat!? Pune o placă la patefonu' ăla!". În clipa în care se duce să-și recupereze paharul de coniac, încremenește privind în gol. „Când apari, señorita, în parc pe-nserat/ Curg în juru-ți petale de crin./ Ai în ochi patimi dulci și luciri de păcat/ Și ai trupul de șarpe felin..." *Zaraza*, celebra melodie interbelică, îl tulbură profund. O invită cavalerește, solemn, modă veche, pe tânăra mireasă la dans, oferindu-i brațul. Duma aprobă din cap, râzând. Stoian începe clasic, ținând lateral mâna Anei. Tăietură. Tovarășa lui de apartament, Marta, întoarce capul, rănită. După „De a ta sărutare, Zaraza, vreau să mor și eu..." Stoian își apropie încet, milimetric, capul de al Anei. Intră într-un fel de transă pasională, mirosindu-i părul. Melodia se termină, Stoian, cu ochii închiși, se desprinde cu greu de Ana. Fără să deschidă ochii, o sărută apăsat, lung, totalmente nepărintește, pe gură. Ochii Anei, larg deschiși, uimire, un strop de frică, emoția născută în ea de Tovarășul devenit pentru câteva secunde bărbat. „Tovarășa Ana, îți urez multă fericire..." Deci: Tovarășul de la Partid o sărută sexualmente intens și public pe tovarășa mireasă a subalternului

său pe linie politică. Scenă nu de nefilmat, de neimaginat în filmul românesc de până la *Puterea şi Adevărul*. Şocul transmis spectatorilor de secvenţa acestui păcat boieresc roşu, scrisă şi regizată perfect, amintind de dansul lui Burt Lancaster cu Claudia Cardinale în *Ghepardul*, apropie personajul lui Pavel Stoian până la cea mai mică distanţă faţă de public pe care un comunist o atinsese vreodată pe ecranul românesc. Toate situaţiile ulterioare în care Pavel Stoian este nedrept, autoritarist, crud, distrugător sunt amortizate de amintirea minunatei vulnerabilităţi sentimentale. „Sentimentalnîi celovek", cum îl calificase în mod perfid Miron Constantinescu pe Dej în faţa lui Stalin pentru că încă n-o împuşcase pe Ana Pauker. Titus Popovici relatează cum Ceauşescu, după ce a văzut filmul, i-a spus: „L-ai menajat pe Dej, puteam să-ţi dau date să-l faci rău de tot"[1].

Banditii baricadaţi în fabrica în flăcări l-au luat ostatic pe director. Refuză să se predea trupelor de Securitate care îi înconjoară. Se presimte o luptă sângeroasă. Superţintaşul Olariu însă, înarmat cu un pistol-mitralieră, pătrunde în

1. Interviu cu M. Tatulici, 1993, Tele7abc.

clădire şi îi ia prin surprindere pe duşmanii muncitorilor, lichidându-i sau punându-i cu mâinile la ceafă. Îl înconjoară toţi cu admiraţie. Spune obosit, zâmbind uşor: „Am avut noroc. Am lucrat în fabrica asta şi-o cunosc cum îmi cunosc buzunarele". Prin urmare, nu abilităţile de securist-killer, ci calitatea lui de fost muncitor, frate cu fabrica precum românul cu codrul l-a ajutat să izbândească. Este traducerea perfectă în imagini a cuvântului „noastre", din sintagma *organele noastre de Securitate*, folosită sistematic în presa vremii, despre care Marin Preda scria: „Să ne spună tovarăşa Petrini dacă a avut sau nu cunoştinţă de acţiunile duşmănoase ale soţului ei, arestat de organele noastre de securitate şi condamnat. Şi cînd se spunea «organele noastre de securitate», vocea avea parcă accente lirice, erau «ale noastre» aceste organe, ca şi cînd ar fi fost rude apropiate, copiii noştri dragi, sînge din sîngele nostru"[1].

Partea a doua, *Adevărul*, este dominată de conflictul dintre Stoian şi inginerul Petrescu. Inginerul susţine, cu argumente raţionale, tehnice, faptul că şantierul unui baraj de asemenea dimensiuni depăşeşte posibilităţile regiunii, atât umane, cât şi tehnologice, termenul de doi ani pentru realizare fiind heirupist. Am mai văzut această ciocnire în *Răsună valea*. Acolo, inginerul „defetist" era un burghez – argumentele lui tehnice sunt contrazise scurt şi dur de secretarul de partid: „Se va face în şapte luni, fiindcă aşa cere Partidul". Şi chiar aşa se face. În *Viaţa învinge*, un om de ştiinţă burghez se îndoieşte de posibilităţile metalurgiei noastre de a fabrica un tip de cositor neobţinut nici de americani. Muncitorii comunişti îl contrazic cu entuziasm şi cositorul se face. Toţi inginerii din filmele de propagandă ale anilor '50 şi '60 au un proiect novator, vor să facă ceva şi nu sunt lăsaţi de inerţia unora sau de sabotori. Finalmente,

1. Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 384.

învinge toate greutăţile şi îşi văd visul cu ochii. În *Puterea şi Adevărul* apare în premieră absolută un inginer care se opune unui proiect îndrăzneţ, calificându-l drept „aventurist". Şi Petrescu nu e o rămăşiţă burghezo-moşierească, este un comunist ilegalist mai presus de orice bănuială. Dar, aşa cum Lucreţiu Pătrăşcanu spusese în 1946 la Cluj: „Înainte de a fi comunist, sunt român", Petrescu e inginer înainte de a fi comunist, şi pune adevărul ştiinţific deasupra înseşi voinţei Partidului. Vechiul raport de subordonare a cadrului tehnic faţă de activistul politic este pentru prima dată parţial infirmat. În şedinţa de partid, enervat de afirmaţia lui Petrescu: „Mă contrazic cu nişte oameni care nu ştiu să extragă o rădăcină pătrată", Stoian se dezlănţuie: „Ascultă, Petrescule, crede ce vrei despre mine, puţin îmi pasă. Dar să nu mă crezi prost! Fă o excepţie pentru un activist de partid, măcar o dată în viaţa dumitale...". Din nou premieră: se face vorbire despre dispreţul tehnicienilor, executivilor, faţă de politruci, consideraţi proşti, inculţi, lipsiţi de o calificare serioasă.

Nivelul de conflict atinge o cotă nemaiîntâlnită. Contradicţia „neantagonistă", între „bine" şi „mai bine", de bază în scenariile celor 20 de ani trecuţi de la ***Răsună valea***, e acum pe viaţă şi pe moarte. Petrescu nu e doar exclus din partid, Securitatea îl ridică după protocolul negru, viu încă în minţile românilor: noaptea, hainele de piele negre, maşina neagră, ochelarii negri opaci, lampa în ochi. Tovarăşul său, Olariu, dezamăgit de prestaţia tinerilor anchetatori, îl bagă personal în „fabrica" interogatoriilor, la capătul cărora nu poţi ieşi decât cu ochii goi, recunoscând cele mai aberante acuzaţii. Este redat aici mecanismul marilor procese din URSS, montate în anii '30 de Stalin împotriva unor vârfuri ale nomenclaturii bolşevice şi ale intelectualităţii care-l deranjau. Cei dinainte condamnaţi nu erau demni să fie executaţi decât după ce recunoşteau că sunt agenţi, spioni,

complotiști, că se căiesc, că îl iubesc pe tovarășul Stalin și așteaptă judecata Partidului. Modelul acesta a fost apoi exportat în toate țările-satelit din Est.

Titus Popovici relatează cum, după replica lui Ceaușescu: „L-ai menajat pe Dej...", s-a oferit pe loc să-l identifice și mai bine pe Petre Petrescu cu Lucrețiu Pătrășcanu: „Îl executăm, tovarășe Secretar General..." pentru a-l incrimina pe Dej. Dar Ceaușescu n-a mai insistat[1].

Era uimitor să vezi așa ceva într-un film românesc în 1972. Dar lucrurile se lămuresc dacă ținem seama de un principiu al manipulării (derivat din știința retoricii) pe care Titus Popovici îl stăpânea foarte bine: cu cât mergi mai adânc în negarea unui sistem, cu cât critica e mai realistă și aspră, cu atât mai eficientă se va dovedi „întorsătura" finală de condei prin care sistemul este totuși salvat. Oricât de teribile și acuzatoare erau aceste secvențe la adresa comunismului, ele puteau fi descărcate în spinarea răposatului Dej. Și atunci, prin puterea de a recunoaște că „s-au făcut greșeli mari", cu atât mai puternic și dătător de speranță se arăta regimul Ceaușescu. Firește, vor fi fost și ceva spectatori care n-au înghițit gălușca propagandistico-manipulatorie de mari dimensiuni regizată de Popovici și Marcus, dar nu ei erau ținta, ci masa standard a cetățenilor posedând o rezistență modestă în fața propagandei.

Nu există în *Puterea și Adevărul* nici un singur membru PCR care să fie un fripturist, un arivist, un impostor fără convingeri și principii, doar cu interese. Toți cred în comunism și nu și-ar renega această religie pentru nimic în lume. Sunt gata să distrugă oameni pentru ce cred ei că e binele Partidului. Or, în anii '70 și '80 ajung majoritari în PCR tocmai cei care nu dau doi bani pe comunism, vor doar să parvină pe cale politică. Ideologia, principiile comuniste devin un set de prefabricate verbale recitate mecanic de

1. Interviu cu M. Tatulici, 1993, Tele7abc.

nomenclatură. De Marx sau Lenin nu mai pomeneşte nimeni, se citează doar din Ceauşescu.

Puterea şi Adevărul este filmul cu cea mai înaltă cotă de dezbatere politico-filosofică din cinematografia românească. Toate filmele propagandistice care mai apar după el, până în 1989, rămân la nivelul anecdotei.

Nici un scenarist nu va atinge performanţele lui Titus Popovici în a rezolva situaţii dificile ideologic prin episoade încărcate artistic cu realitate umană.

Stoian îl invită pe Duma la o nuntă în sat. Acolo domneşte Măriş, un preşedinte de CAP şmecher, care se dă bine pe lângă Stoian, îl linguşeşte din greu, umblă cu plocoane ca să-şi împingă afacerile, fumează trabuc! Duma rămâne întunecat în mijlocul veseliei generale. Stoian bea ceva şi încearcă să fie un bun mesean. Din câteva replici între mireasă şi Manu de la Cadre, înţelegem că nunta reală avusese loc cu trei zile înainte, acum era un *remake*, un „spectacol folcloric" cerut de tov. Măriş pentru distracţia înaltului său oaspete şi prieten. Duma nu mai suportă: „Mi-e greaţă de circu' ăsta!" – „Care circ?" – „Nunta asta, vizita asta inopinată... Şi mă îngrozeşte faptul că tu patronezi aşa ceva, că permiţi să ţi se organizeze aici spectacol de operetă! Ce nevoie ai tu de toate astea?" – „Oamenii o fac din toată inima!" – „Şi cine plăteşte aceste petreceri din toată inima?" [...] – „Aici mi-am găsit un fel de familie..." – „Nu e adevărat, de ce trebuie să te minţi pe tine!? S-a pompat în gospodăria asta luându-se de la alţii! Toată lumea ştie că Măriş e prietenul tău! Ce prieten, lacheul tău! Şi nimeni nu îndrăzneşte să deschidă gura!".

Stoian aruncă ţigara. În jur sunt numai pomi înfloriţi. „Ai terminat? Am 54 de ani, 6 ani de muncă ilegală, 14 ani de închisoare, muncesc de dimineaţa până seara. Şi sunt singur!" Pleacă printre pomi. Aşa reuşeşte Titus Popovici să legitimeze în plan uman una dintre cele mai groteşti forme

de manifestare a minciunii instituţionalizate care a fost comunismul: vizitele „de lucru", regizate mai ceva ca un film. Bineînţeles că la o a doua privire, lucidă, descoperi falsul logico-moral: păi, dacă eşti singur, tovarăşe Stoian, de ce nu-ţi găseşti o femeie, un câine, de ce nu adopţi un copil sărman, singurătatea se rezolvă cu chermeze aranjate? Dar la prima vedere, chiar şi cineva bine vaccinat la manipulare poate să încerce o stranie simpatie pentru luptătorul solitar care îşi simulează o familie.

Finalul foloseşte toate tristele poveşti împletite în acest film drept combustibil pentru o rachetă proiectată spre viitor. Pavel Stoian albit, Mihai Duma grizonat se îndepărtează, cu puştiul lui Duma între ei, pe drumul care duce la marele baraj aproape terminat. Literele albe ţâşnesc, mari, ocupând cadrul: Iulie 1965. Ieri întunericul, de azi lumina.

Zidul (1975)
sau
Lupa şi spaţiul claustral

Foarte rar, cineaştii români din perioada comunistă şi-au asumat tema propagandistică şi au reuşit s-o rezolve artisitc. Constantin Vaeni şi Dumitru Carabăţ au ales lupta comuniştilor în ilegalitate, bulă speculativă de mari dimensiuni a propagandei, şi au creat pe scheletul ei aerian remarcabilul *Zidul*. Confruntaţi cu schematismul majorităţii peliculelor pe această temă produse până atunci, Vaeni şi Carabăţ au vrut să-l învingă, ceea ce însemna deja foarte mult în peisajul cinematografic conformist al jumătăţii deceniului 8. Modalitatea narativă cinematografică pe care au folosit-o aş numi-o ***lupă ritmo-spaţială***.

Aşa cum arătam în analiza anilor '50, propaganda trăieşte într-un spaţiu-timp special, caracterizat prin mişcare continuă,

absența tăcerii și prezența permanentă a „mesajului". Dacă aceste caracteristici sunt diminuate sau înlăturate, propaganda se topește în țesutul cinematografic. După secvențe tipice, în care ilegaliștii se agită, conspiră, împușcă și sunt împușcați de Siguranță și Gestapo, Carabăț și Vaeni pun o *lupă* pe firul narativ, dilată spațiul și timpul filmice.

Tipograful Victor se autoclaustrează în încăperea zidită, fără identitate – pulsul secvențelor din acest spațiu scade dramatic, contemplare, reverie, căderi în amintire, în vreme ce spațiul claustral se mărește, așa cum se întâmplă în psihologia prizonierului, și se umanizează cu fotografiile vechi, desenele pe pereți și imaginile din mintea lui Victor. Secvența, emblematică, a tipăririi manuale capătă ritmul lent, descompus la gest al oficierii unui ritual cosmogonic, pare că lumea exterioară există doar dacă Victor rostogolește rola tiparului înainte și înapoi.

Propaganda funcționează în secvențele exterioare, în spațiul „interior" al lui Victor nu mai vedem un ilegalist comunist, vedem un om care luptă cu sine însuși pentru a învinge un adversar invizibil, fără a avea vreo garanție că va trăi victoria. Un tânăr aflat într-o situație-limită, inumană, neavând alt sprijin decât propriul suflet.

Pe măsură ce filmul se apropie de final, spațiul „celulei" lui Victor invadează exteriorul, astfel încât ultimele imagini au un desen geometrizat, de tragedie supratemporală, în care killerul „orb" cu ochelari negri al Siguranței e o întruchipare a destinului, moira, fatum, ananké, care proiectează în eternitate sacrificiul lui Victor.

Puținii spectatori ai *Zidului* nu ieșeau de la film mai comuniști decât intraseră, dar puteau trăi un moment de emoție artistică autentică.

Filip cel bun (1975) sau Mistica metalurgiei

În 1975, programul de industrializare forțată al lui Ceaușescu este în plin avânt. Frecvența apariției în textele oficiale a sintagmei „industria grea, cu pivotul ei, industria constructoare de mașini" crește vertiginos. Ceaușescu vrea muncitori în fabrici și uzine, dar nu recrutați dintre țărani veniți la oraș, ca în anii '50 și '60, ci dintre tinerii orășeni care nu reușesc la facultate. Astfel, sarcina propagandistică a filmelor de actualitate ale deceniului devine nu doar liniștirea celor care ratează intrarea în învățământul superior, dar și prezentarea acestei ratări ca singura cale spre viața adevărată, în uzină sau pe șantier. După aceea, facultatea făcută, eventual, la seral e un panaș suplimentar pe nobila șapcă de muncitor.

Filip cel bun, în regia lui Dan Pița, este filmul-emblemă pe această temă. Filip este fiu de fost muncitor în siderurgie. Tatăl său a făcut marea greșeală: a părăsit fabrica pentru o muncă mai lejeră, la o spălătorie. Acum vrea să-și plaseze fiul, care n-a intrat la facultate, în diverse locuri de muncă ușurele, cu ciubuc și învârteli: tot atâtea prilejuri pentru regizor de a ne înfățișa o lume pestriță, colcăitoare, de tovarăși „afaceriști", dudui vesele, șmecheri, trepăduși. Chiar posibilul cumnat al lui Filip, concubinul surorii sale, Lucian, este un „descurcăreț" grăsuț și anost. Doar mama lui Filip are o viziune justă asupra lumii și a vieții. Ea îi spune soțului ei: „De ce-l trimiți în locuri din astea? Ți-e rușine să-l trimiți în fabrică? Tu n-ai fost muncitor?". La fel de bine orientat este și amicul lui Filip, Istrate, zidar pe un șantier: „E greu, dar m-am învățat. Mă simt important. Știu ce vreau, mă, știu ce sunt. E vorba de demnitatea mea. Să ai rostul

tău, viața ta. Și pe urmă, poți să faci ce vrei. Nu mai poate să zică nimeni nici pâs. Poate să-mi zică mie cineva pâs?".

După prezentarea acestei „imunități" pe care ți-ar conferi-o titlul de muncitor, discursul lui Istrate vizează propagandistic un receptor aproape oligofren: „Să vezi când mă spăl și mă pun la spiț, cămașă albă, cravată, mi-am făcut un costum, parcă m-am născut cu el".

Până și personajele cele mai rele ale filmului, escrocii Atanasiu și Lupu, sunt niște „îngeri căzuți". Au fost și ei muncitori în industria grea, alături de tatăl lui Filip, dar au păcătuit, au făcut să sufere crunt un nevinovat, Ionescu, și au fost alungați din rai. Atanasiu are acum o mică feudă, căpușează un depozit de alimente. Caz cu totul izolat în societatea noastră socialistă, așa cum filmul nu uită să ne amintească: plecând de la o petrecere „tovărășească" dată de Atanasiu de ziua băiatului său, un lucrător tânăr precizează: „Am impresia că am fost pe o insulă murdară, la marginea lumii noastre. Nu-i suport pe ăștia și știu că viața noastră îi va trimite la gunoi". Din nou, insertul propagandistic e împins până la bombastic: „Să-l fi întrebat eu pe domnul Atanasiu dacă știe ce-i aia echitate, etică", mai spune tânărul muncitor.

Filmul cuplează și tema „obsedantului deceniu", a greșelilor ce s-au făcut în regimul Dej, pe care *Puterea* și *Adevărul* o oficializase. Pentru că în filmul lui Titus Popovici și Manole Marcus se putuse afirma că legile științei și tehnicii n-au caracter de clasă și că un inginer poate avea dreptate în fața unor activiști, Alexandru, tatăl lui Filip, spune acum, bântuit de amintiri: „Știam puțină matematică și multe lozinci. Dracu' știe de unde a apărut unul ca Atanasiu".

Finalmente, drumul inițiatic al lui Filip capătă o aură cvasimistică. După ce dă o raită și cu locomotiva, meseria de mecanic părându-i-se și ea nu destul de „hard", Filip se

întoarce la izvoare, la fabrica unde a lucrat tatăl lui. El intră în oțelăria filmată ca un templu, ca o catedrală dinamică a mântuirii, în afara căreia toate cele lumești par bicisnice și iluzorii. Întors de acolo, seara, în casa bunicului, Filip găsește pe masă o carte roșie pe care scrie: „Lenin – *Despre tineret*". Peste câțiva ani, o altă referință în afară de Ceaușescu nu va mai fi posibilă în propaganda filmată din România.

Întâlnirea decisivă este cu Marele Preot al cultului metalurgiei grele, însuși Ionescu, cel prigonit cândva de Atanasiu și abandonat de tatăl lui Filip, acum maistru oțelar la Galați, drapat într-un pardesiu gri-bej cu romburi și beneficiind de interpretarea impunătoare a lui George Constantin.

„Există curaj și există lașitate. Există curtea din față și curtea din spate." Așa începe predica lui Deceneu (pe Burebista marele actor îl va juca peste câțiva ani) către învățăcelul Filip. Curtea din spate e locul lui Atanasiu și Lupu, al omului slab care a fost tatăl lui Filip. Curtea din față e fabrica, puntea de comandă a societății: „De noi, ăștia din curtea din față, depinde cum va fi lumea noastră".

Deplin convertit, Filip lasă în urmă familia, traiul călduț, chiar și visul erotic cu o necunoscută pe care o întâlnește în mijloace de transport în comun și pleacă spre munca cea mare.

De remarcat și o secvență cu Securitatea sau Miliția în civil pe care scenaristul și regizorul o plantează răzleț în film: două dintre „fetele vesele" de la petrecerea lui Atanasiu sunt luate la întrebări într-un local de un ins în haină de piele neagră.

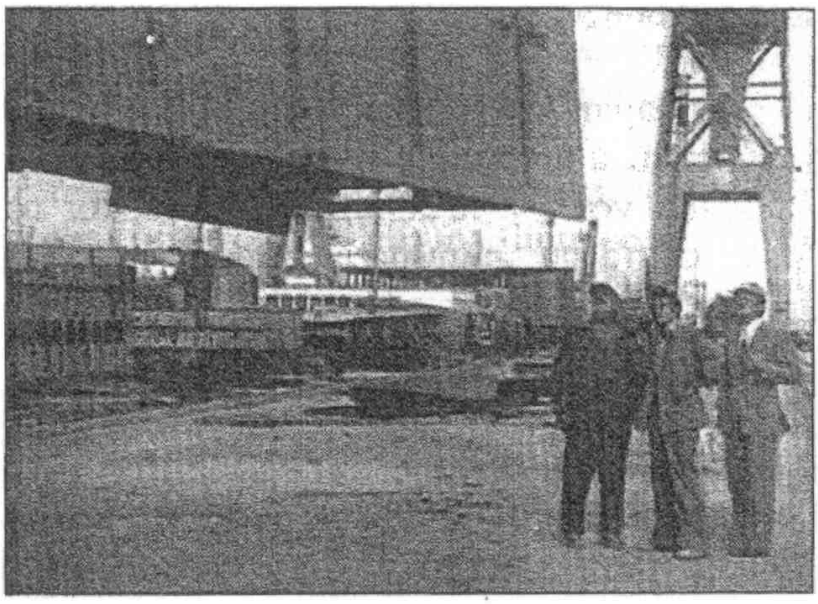
Zile fierbinți (1975) sau Locțiitorul lui Dumnezeu

Realizat în 1975, la un an după ce N. Ceaușescu se „încoronase" rege roșu al României, cu sceptru, *Zile fierbinți* este probabil cel mai intens omagiu adus în cinemaul românesc dictaturii comuniste unipersonale.

Beneficiind încă de ecourile lui august '68 și de interesul marilor puteri occidentale, aflat pe creasta unui val al industrializării forțate a României, care nu apucase încă să se spargă, Ceaușescu era un semizeu. Toți „baronii" lui Dej fuseseră destituiți și trași pe linie moartă, în jurul lui nu mai erau decât nevasta, rudele și yesmanii. Nu mai exista nimeni care să-i contrazică vreo idee, oricât de aberantă.

Directorul de șantier naval Mihai Coman, interpretat, firește, de S. Nicolaescu, este întruchiparea autocratului. Fără să mai țină seama de conducerea colectivă, neconsultându-se cu nimeni, Coman ia decizii „spontane", bazate pe „magia" lui de șef care întotdeauna gândește cu cel puțin un pas înaintea celorlalți. Pentru a testa o elice fabricată pe șantier și nu importată din Japonia, Coman comandă un mineralier aflat în larg să meargă în șocuri repede înainte, repede înapoi, până rupe elicea. Manevrele nu sunt regulamentare, comandantul navei refuză să le execute, Coman le face „pe răspunderea mea". ***Pe răspunderea** mea* se numea comedia din 1956 în care am analizat propaganda făcută regulii „mai bine greșești cu colectivul decât să ai dreptate de unul singur". Individualitatea „cu idei" era sortită eșecului și ridicolului. În *Zile fierbinți* e invers – discreționarul Coman e omul succesului, colectivul e șovăielnic și retrograd. Mai mult, Coman are și calități posibil paranormale. Sebastian Papaiani interpretează un macaragiu

sceptic, care pretinde că o piesă de câteva tone, o piramidă de oţel, nu poate fi ridicată mai sus cu braţul macaralei. Apare Coman, care nu stă mult pe gânduri: „Ce-ai spus, Guriţă? Nu se poate? Măreşte turaţia la maximum şi trage maneta până la fund!".



Indicaţii „preţioase" de o inestimabilă valoare teoretică şi practică, aşa cum dădea N. Ceauşescu în fiecare domeniu, producând revelaţii: „Hai, că se poate!". Îndată ce piesa uriaşă începe să se ridice, scena e filmată în aşa fel încât pare că privirea-laser a lui Coman e cea care mişcă totul. Aşa cum maestrul Jedi, bătrânul Yoda, ridică nava lui Luke Skywalker din mlaştină doar închizând ochii şi întinzând o mână, forţa de convingere a directorului nostru, al tuturor, supraomul Coman, e mai puternică decât un braţ de macara.

După ce forţează motonave şi macarale dincolo de limita de securitate, Tovarăşul îi trimite pe tinerii pletoşi pe care îi întâlneşte la lucru prin secţii să se tundă, invocând regulile de protecţia muncii! Suntem în perioada „revoluţiei culturale", când Tovarăşul a ordonat să se termine cu imitarea decadenţei Apusului, drept pentru care Miliţia te putea sălta de pe stradă ca să-ţi tragă o cruce cu foarfeca în plete.

Pentru tuns, Tovarășul Coman le dă sudorilor pletoși bani, 10 lei. Dar nu din buzunarul său – el cere de la trepăduşii din jurul lui şi nu îl vedem vreodată dându-i înapoi. Tovarășul Coman nu poate să posede bani, nici măcar leii-tramvai ai Republicii Socialiste România, căci el, aidoma unui Hristos de Partid şi de Stat, are totul, toată țara, şi trăieşte din adoraţia cetăţenilor.

Nivelul propagandistic al filmului coboară uneori până la cel al „dinozaurului" *Viaţa învinge* din 1951. Acolo, profesorul Olteanu voia să facă un soi de cositor românesc miraculos, lucrând cu „minunaţii muncitori ai combinatului", în vreme ce profesorul Moga, ploconindu-se în faţa savanţilor Occidentului, e sceptic defetist:

Moga: N-a reuşit Barclay şi vrei să reuşeşti tu? Şi cu cine vrei să reuşeşti, practic? Cu trei ingineri provinciali care n-au mai pus de 20 de ani mâna pe carte?

Olteanu: Totuşi, ce oameni minunaţi am găsit în uzină...

Moga: Pentru stadiul în care ne găsim noi, se poate. În Polinezia un agent sanitar care ştie să scoată o măsea e un mare savant.

Olteanu: Şi-ar fi dat viaţa, numai să reuşim.

Iată şi dialogul dintre Coman şi funcţionarul de la minister Vasilescu:

Vasilescu: Aţi pornit experimentele la elice fără aprobare?

Coman: Păi, ce, ne-aţi dat-o?

Vasilescu: Cum poţi să-ţi imaginezi că cineva îţi dă aprobare să montezi o elice făcută de voi la cel mai mare mineralier realizat la noi în ţară? Crezi că suntem nebuni?

Coman: Adică, voi, acolo, în birouri, nu sunteţi nebuni, iar noi, aici, pe şantier, suntem nebuni?

În timp ce străbat şantierul, Vasilescu observă:

Vasilescu: De ce sunt oamenii ăştia atât de prost îmbrăcaţi, chiar şi inginerii?

Coman: Ai uitat că n-ai venit aici la o expoziție de Arta Modei?

După care Coman spune cum vor face elicea:

Coman: E-adevărat că muncitorii noștri n-au experiență, dar sunt pricepuți, am încredere, cred că iese.

Vasilescu: Dar japonezii toarnă elicele astea cu muncitori care de trei generații fac asta.

Coman: Și ce-ai vrea, să așteptăm și noi câteva generații?

Vasilescu: Spune, Mihai, tu cum poți crede că în acest primitivism poți concura cu una dintre cele mai mari producătoare de elice din lume? Turnătorii care lucrează aici, cu o generație în urmă încă scormoneau pământul...

Coman: Așa e orice început.

Se conturează cât se poate de limpede relațiile dintre conducătorul suprem și celelalte ființe omenești de pe teritoriul RSR. Tovarășul e în contact direct cu muncitorii, pe care îi prețuiește și îi ajută, iar ei îl divinizează. „Am venit la dumneavoastră pentru că pe Dumnezeu încă nu l-am văzut pe șantier" spune bătrânul sudor Aioanei, care are nevoie de un aragaz. Coman îi face rost de aragaz prin intervenție personală, face rost și de pânză pentru căminul de copii („Le spui că am spus eu că se poate"), repornește ventilatoarele oprite pentru economie, totul prin ordine răstite, insulte („Du-te dracului!", „Ești prost!") și destituiri pe loc. Contabilii, funcționarii, gestionarii sunt prin definiție vinovați, niște șobolani de birou care nu înțeleg cutezanța. Ca să nu încapă vreo umbră de îndoială în legătură cu mesajul filmului, discuția hotărâtoare dintre Coman și funcționarii retrograzi se desfășoară sub portretul lui Nicolae Ceaușescu, al cărui profet este Coman.

Și toate astea eroul între pigmei Coman le face fiind bolnav de ce altceva decât de inimă, organul cel mai afectat de consumul revoluționar neîncetat, ars de flacăra luptei

pentru binele țării, căci nu degeaba Ceaușescu Nicolae avea ca unică rimă permisă cuvântul *văpaie*.

Abuzurile de putere, deciziile arbitrare, autoritarismul îi sunt iertate Tovarășului de către Partid, căci elicea merge. Legi, reguli, bunul-simț, adevărul științific, toate sunt date la o parte, căci „Știe Tovarășul ce face!".

Și pentru a se face și legătura cu marii voievozi ai neamului, Tovarășul călărește la final câteva minute, când la trap, când la galop, pe malul Pontului Euxin.

Economia autarhică, adusă pe culmi în anii '80, când Ceaușescu dorea ca totul să se fabrice în țară, să nu se mai importe nimic, este glorificată prin elicea mai tare decât a japonezilor, produsă la îndemnul mobilizator al Tovarășului.

Buzduganul cu trei peceți (1977) sau Securistul lui Mihai Viteazul

În ciuda serviciilor propagandistice pe care *Mihai Viteazul*, scenarizat de Titus Popovici, le-a făcut regimului național-comunist, Nicolae Ceaușescu nu a fost satisfăcut. Conștiința politică și „de clasă" a domnitorului în versiunea Popovici-Nicolaescu erau prea slab conturate în raport cu spectaculosul filmului. Drept urmare, dictatorul a comandat după câțiva ani realizarea încă unei superproducții, de aproape trei ore, pe același subiect, în regia lui Constantin Vaeni, scenariul Eugen Mandric, în rolul titular Victor Rebengiuc.

Dacă în *Mihai Viteazul* deformarea în scop propagandistic a istoriei era realizată de multe ori prin omisiuni, minimalizări sau magnificări, în *Buzduganul cu trei peceți* se trece la propagandă neagră, prin introducerea de falsuri.

Componenta religioasă puternică a personalității lui Mihai este, așa cum am arătat, trecută sub tăcere în scenariul lui

Popovici. Eugen Mandric, în schimb, îl pune pe voievod să nege cu subiect şi predicat: „Acesta nu e un război religios. E un război pentru neatârnare".

E vorba de războiul cu turcii, pe care Mihai l-a condus mereu ca un erou al creştinătăţii, atât pentru Liga Creştină, cât şi pentru popoarele asuprite de otomani din Balcani. Replica „ateistă" nu e adresată interlocutorilor din film, ci spectatorilor. Faptul că Mihai s-a dovedit un lider legat de sistemul feudal, care şi-a gândit acţiunile politico-militare raportându-se la familiile nobiliare din cele trei state româneşti, dezamăgind clasele de jos care-şi puseseră speranţe în el, este escamotat, pe cât posibil, de Popovici-Nicolaescu. Mandric-Vaeni nu au nici o ezitare în a produce un asemenea dialog:

> *Doamna Stanca*: Ţara sunt boierii, neamurile vechi.
>
> *Mihai*: Putrezi de vechi... Nu, doamnă, ţara sunt căciulile care nu sar în faţa străinilor decât odată cu capul, sunt bărbaţii care-şi asudă muierile cu paloşul lângă ei, sunt ţâncii care întâi şterg balele armăsarilor de luptă, pe urmă nasurile lor.

În mare parte, armatele conduse de Mihai au fost alcătuite din ostaşi cu plată, mercenari. Această imagine a armatei întregului popor, în care luptă până şi copiii, în opoziţie cu boierii „putrezi", este deformată comunistoid conform concepţiei lui Nicolae Ceauşescu, care politizase patriotic-revoluţionar societatea până dincolo de pionieri, înfiinţând şoimii patriei.

Fiul lui Mihai, prezentat ca un nevolnic de către Popovici-Nicolaescu, e transformat, dat fiind că se numeşte în chip fericit Nicolae, de către Mandric-Vaeni într-un tânăr înţelept şi cult, care evocă moştenirea istorică a marilor regi Burebista şi Decebal, ca să facă joncţiunea cu tabloul în care Ceauşescu e înconjurat de voievozi, începând cu Burebista.

Mihai făcea parte din elita boierească a Țării Românești, avea o personalitate extrem de accentuată, a lăsat pentru istorie, în legătură cu înfăptuirea Unirii, vorbele: „Pohta ce-am pohtit!". Și pe acest om scenariul *Buzduganului cu trei peceți* îl transformă într-un gânditor marxist:

> Eu cred că nu drepturile și pohtele principilor trebuie să dicteze cursul istoriei, drepturile și voința națiilor trebuie puse mereu în față, pentru ca, odată și odată, să rămână în față, pentru totdeauna.

Mulți spectatori români vor fi tresărit de plăcere la auzul replicii pe care Mihai i-o dă unui nobil maghiar venit în solie, întărind-o și cu o lovitură de picior: „Îndrăznești să-mi spui toate astea la mine acasă, în românește, Csomortany?!".

Antimaghiarismul, ca și antisemitismul, încurajat neoficial de regimul ceaușist, trebuia să își aibă și el locul în scenariu.

Cu totul ieșită din comun, chiar într-un film în care, parafrazându-l pe Alexandre Dumas tatăl, istoria este doar cuiul de care e agățat tabloul propagandistic, este introducerea Securității!

Toma Caragiu joacă personajul părintelui Pamfilie fabricat de scenaristul Mandric. Acesta este un „colonel" de Securitate în toată regula, care spionează pe toată lumea, dispune de turnători peste tot, aranjează diversiuni, șantaje, provocări, torturează prizonieri, este „ochii și urechile" domnitorului, mâna lui lungă ajunge până la Viena și Istanbul. Și, firește, îi este devotat până la moarte lui Mihai. Filmul este realizat în 1977. Un an mai târziu, un astfel de personaj nu ar mai fi putut apărea, după fuga generalului de Securitate Pacepa în SUA. Adecvată din punct de vedere istoric s-a dovedit haina preoțească pe care Mandric a pus-o pe „generalul" Pamfilie – după 1989, colaborarea Bisericii cu Securitatea a apărut în toată splendoarea ei.

Rătăcire (1978) sau Amărăciunea cafelei băute în piscină

Apărut în aprilie 1978, *Rătăcire*, debutul lui Alexandru Tatos, reprezintă o cădere în timp de mai bine de două decenii în ce privește relația cineastului român cu propaganda. Toate încercările din anii '60 și '70 de a diminua, de a învălui schema propagandistică, de a păstra o cale cât de îngustă către adevărul artistic sunt spulberate ca și cum n-ar fi fost.

Anul 1978 reprezintă începutul perioadei în care din România fugea peste hotare cine putea. Fie „rămânând" în Vest într-o excursie sau deplasare de serviciu, individul respectiv fiind numit de „organele" din țară *transfug*, iar de „Europa Liberă" – „un român care a ales libertatea", fie încercând să treacă Dunărea înot la sârbi cu riscul de a fi împușcat sau prins și întemnițat. O a treia soluție o reprezenta căsătoria cu o persoană din Occident. Este cazul descris în filmul lui Tatos, la comanda autorităților culturnice.

Doina, o fată de extracție umilă, care vrea cu tot dinadinsul să parvină, îl ia de soț pe neamțul din RFG Hans. „M-am născut într-o mahala cu cișmea în curte, vreau să văd cum e să-ți bei cafeaua într-o piscină!"

Așa sună Romanian Dream, un vis burghez, mercantil, meschin. La nuntă, desfășurată foarte românește, nu vedem decât un soi de burjui socialiști între două și trei vârste, colegii de facultate ai Doinei lipsind în mod ostentativ – reacția colectivului e promptă și sănătoasă. Ca să nu existe vreun dubiu în această privință, Doina și Hans se întâlnesc până la urmă cu colegii, ea îl prezintă, ei îl privesc stând grupați la câțiva metri distanță, apoi îndrugă o scuză și fac

stânga-mprejur. Rămâne Adrian (Dan Nuțu), iubitul autohton al Doinei. Când Hans povestește cum s-a născut el într-un Mercedes în timpul războiului, Adrian zice sec: „Eu m-am născut la Hârlău". Iar când Doina îl întreabă unde și-a luat repartiția, răspunde și mai sec: „La Hârlău". Adică eu mă duc să luminez orășelul în care m-am născut, nu ca tine, care o ștergi în Germania, după ce ți-ai făcut studiile pe banii statului nostru socialist.

De la *Viața învinge* (1951) nu mai înregistrăm o asemenea densitate propagandistică pe centimetru pătrat de peliculă. După ce ia contact cu frumusețile turistice și magazinistice ale Vestului, Doina dă peste o mătușă a lui Hans care se uită la ea ca la o indigenă venită dintr-un loc, București, despre care întreabă dacă e departe de Germania. Dar mătușa are bani și trebuie moștenită de Hans și de sora lui, Grette. Personaj relaxat, Grette îi pune în gură Doinei, de la prima vedere, o țigară cu drog. Logodnicul ei cel mai recent, și el consumator de iarbă, poartă plete, blugi suflecați până la genunchi și cizme roșcate. Ce oroare...

Hans nu apreciază tradiționalele sarmale pe care Doina i le face cu dragoste, la cuptor. Pe ecranul televizorului capitalist vedem împușcături, teroriști, se ciocnesc mașini, urlă sirene. Doina nu mai face sarmale, lasă pe masă *kaiserfleisch* și *bratwurst*. La televizor, poliția bate demonstranți care cer salarii mai mari și condiții de viață mai bune. Doina se gândește la prietena ei, Amalia – ce-o face ea acum?

Inventarul nenorocirilor capitaliste continuă minuțios și alert. În timpul scorțoasei petreceri „nemțești" de Anul Nou („Porții mici, porții mici, Doina. Fata asta o să ne îmbolnăvească pe toți de stomac!"), un invitat cu barbă și privire ciudată cugetă hotărât cu glas tare: „În situația actuală, oamenii trebuie eradicați, nu lăsați să se înmulțească".

Aha, iacătă hitleristul! Doar suntem în Germania, ne spunem, lămuriți pe loc. Dar câteva zeci de secunde mai

târziu, personajul basculează de la extrema dreaptă la extrema stângă: „Îmi vine să vomit. În ziua de azi, fiecare e asuprit. Nu mai observăm că ne băgăm în rahat ca să câştigăm bani. Am bani, am foarte mulţi bani, dar sunt mulţi oameni care nu au deloc. Toată viaţa am jefuit!".

Ce spirit de economie scenaristică, să îndeşi extremiştii în acelaşi personaj...

În paralel cu deprimantele scene de viaţă capitalistă, revedem, în flashbackuri care o străbat nostalgic pe Doina, o Românie *flower power*, numai tineri plini de voioşie, făcând drumeţii, cântând la chitară, mâncând cartofi prăjiţi toţi dintr-o farfurie, plimbându-se mână în mână pe înserat, sărutându-se de voie, totul împănat cu acorduri lirice pe coloana sonoră.

Când, în amintire, Adrian îi spune Doinei „Te iubesc!" pe fundalul unei Românii normale, fireşti, Alexandru Tatos montează imediat secvenţe dintr-o piesă „modernă", jucată de actori români în Germania, în care tânărul El ţipă interminabil la Ea, care ţipă şi mai ascuţit, în vreme ce smulge cearceafuri albe atârnate pe scenă şi i le aruncă în cap. Occident decadent...

Mătuşa lui Hans declară sistematic că iubeşte pictura. Doina îndrăzneşte să zică şi ea la un moment dat că-i place literatura: „În România aş fi putut să studiez literatura. Aici aş putea?".

Tăcere, prim-plan cu chipul trist-întrebător al Doinei, muzică a pagubă. Hai că am bifat şi superioritatea sistemului nostru de învăţământ...

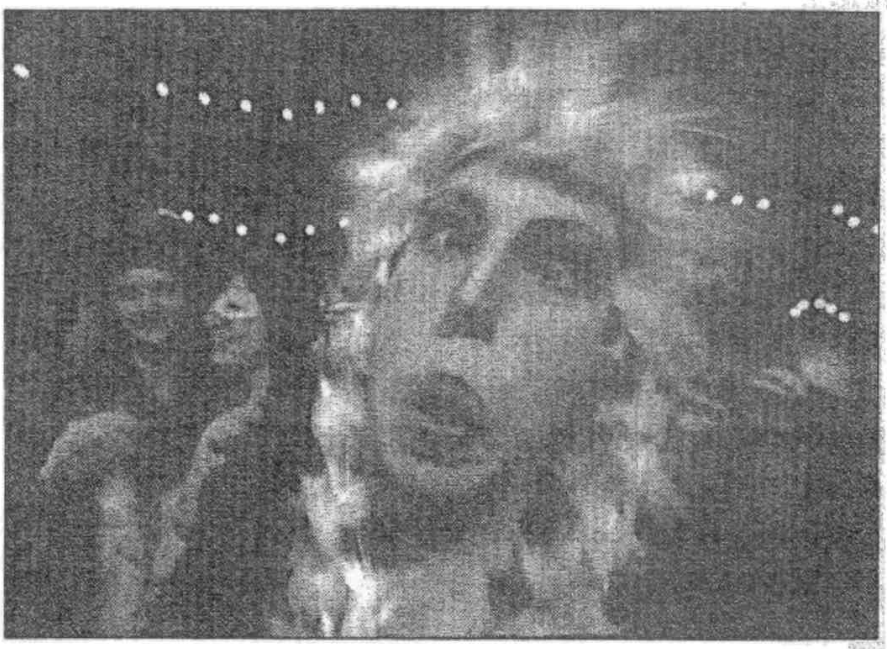
De altfel, întreg personajul Doina e neverosimil. Motivaţia ei de a pleca din ţară e de midinetă („Să-mi beau cafeaua în piscină!"), de „gagicuţă" ieftină care n-are treabă cu şcoala – or, ni se spune că este o studentă excepţională la litere. Asta pentru că propaganda era interesată de fuga tinerilor cu studii, nu de coafeze sau taximetrişti.

Prietena ei, Amalia, îi spusese Doinei că s-ar putea să fie amară cafeaua băută în piscină.

Cartierul străinilor e populat „numai cu şomeri şi vagabonzi". Romăncele pe care Doina le întâlneşte, o chelneriţă şi o cântăreaţă, şi ele căsătorite „afară", sunt nişte ratate care „crapă de singurătate".

Profesoara de limba română Doina, o studentă eminentă, care putea „să rămână la catedră", se angajează la o muncă manuală, firește, într-o sală plină cu femei robotizate, care o privesc aproape cu ură.

Mai e ceva de înfierat? Da, sexualitatea bolnavă a Vestului, prin comparaţie cu sănătoasa heterosexualitate carpatină. Prin urmare, în alienarea ei, Doina ajunge la o petrecere de lesbiene machiate fellinian, filmate în gros-planuri hidoase, cu limba scoasă, un boşorog deghizat îi pune Doinei mâna pe fund, nişte degeneraţi, ce mai...



„Draga mea, ce să-ţi fac, dac-ai crezut c-aici e raiul pe pământ...", îi spune cu înţelegere Doinei cântăreaţa Delia (Gina Patrichi), vorbind ca din manualul de propagandă bolşevică. Tot Deliei îi revine sarcina, după ce îşi rememorează

succesul de la Sala Palatului, să strige, din postura de „dizeoză" la cârciumă pe care i-a oferit-o Occidentul, acoperindu-şi ochii cu mâinile: „Ce mi-a trebuit să plec?!...". În acest moment ai impresia acută că scenariul e scris nu de Ion Băieşu şi Alexandru Tatos, ci de securiştii de la Paşapoarte din str. Nicolae Iorga, cei care îţi spuneau: „Vreţi la Paris? Dar mănăstirile Moldovei le-aţi vizitat?".

Ce altceva putea să urmeze după asta decât o încercare de sinucidere? Pe care, desigur, Doina o ratează, căci e nevoie de ea în final ca să renunţe la grămada de bani capitalişti prăvălită asupra ei prin moartea mătuşii, să-l părăsească pe Hans şi să se întoarcă în patrie. Rătăcirea s-a sfârşit.

„Nicht hinauslehnen!" – „Nu vă aplecaţi în afară!" e morala acestei pelicule agresive, menită să-i determine pe tineri să nu mai plece din România Socialistă. *Trecătoarele iubiri*, făcut de Malvina Urşianu pe aceeaşi temă antiemigraţie, pare, prin comparaţie, o mostră de calofilie pasabilă. Regulile exclusiviste ale propagandei, în alb şi negru, fără nuanţe, sunt respectate cu sfinţenie de regizor şi scenarist. Occidentul e o iluzie rea, România lui Ceauşescu – certitudine bună.

Cum spuneam, acest film nu apare întâmplător în 1978. Începând cu 1975, în România începe să ia proporţii criza alimentară care îşi va atinge vârful în anii '80. Preţurile cresc de la an la an. Ţăranii sunt siliţi să-şi vândă produsele exclusiv statului, la preţurile dictate de guvern. Nivelul de viaţă scade vizibil şi continuu. În 1977 are loc revolta minerilor din Valea Jiului. În 1978 fuge în Occident generalul de Securitate I.M. Pacepa. Pentru a opri migraţia din zonele rurale aflate în situaţie mai grea către cele urbane, pe care o încurajaseră ani de-a rândul, autorităţile declară 14 oraşe mari „oraşe interzise", în care, practic, nu se putea stabili nimeni din afară fără aprobarea specială a Partidului.

Evident, barierele puse în calea celor (tot mai mulţi) care doreau să părăsească ţara erau dure.

Ironia sorţii a făcut ca Dan Nuţu, interpretul lui Adrian, cel care alege să rămână şi să muncească acasă în filmul „educativ" al lui Tatos, să „aleagă libertatea" în anul următor, fugind în Statele Unite.

1980-1989
Evoluţii politice

Ceauşescu decide plata în ritm susţinut a datoriei externe a României. Ca urmare, se exportă tot ce se poate, iar importurile sunt reduse la minimum. Măsurile de austeritate introduse amintesc de starea de război: pâinea se ia pe raţie, se limitează consumul de ulei şi zahăr, cafea autentică nu se mai importă, ţăranilor li se interzice să cumpere alimente din oraşe, iluminarea stradală este tăiată complet în oraşe mici şi comune, în oraşele mari fiind luminate doar străzile principale.

Ceauşescu lansează programe – consfinţite prin legi – îndreptate direct împotriva populaţiei.

„Trebuie să reducem radical numărul de sate, de la circa 13.000 în prezent, la 5.000, cel mult 6.000." Astfel a început aşa-zisa sistematizare rurală, pe 3-4 martie 1988, operaţiune care presupunea raderea satelor de pe faţa pământului şi împingerea ţăranilor într-un soi de rezervaţii pseudourbane, numite centre agroindustriale.

Sistematizarea satelor venea după distrugerea cartierului Uranus din Capitală, 40.000 de bucureşteni fiind evacuaţi forţat din locuinţe, iar bisericile monumente istorice din zonă fie demolate, fie, după proteste internaţionale, mutate pe role de lemn. Din partea înaltului cler ortodox – nici un protest.

Pe 15 noiembrie 1987, muncitorii din Braşov se revoltă, Securitatea intervine şi operează arestări masive.

În noiembrie 1989, în vreme ce Zidul Berlinului se prăbuşea, în Bulgaria Todor Jivkov îşi dădea demisia, iar în Praga aveau loc mari manifestaţii studenţeşti anticomuniste, la Bucureşti, Nicolae Ceauşescu este reales cu unanimitate de voturi secretar general al PCR.

În 1982, Iulian Mincu elaborează, la ordinul lui Ceauşescu, Programul de Alimentaţie Raţionlă prin care sunt impuse limite de consum per capita în calorii şi proteine.

Programul de Creştere a Natalităţii. Fiecare familie era obligată să aibă cel puţin trei copii. Cuplurile care nu făceau copii plăteau amendă. Avorturile şi anticoncepţionalele erau interzise. Femeile – supuse unor controale periodice de graviditate. Medicii care făceau avorturi riscau puşcăria. Rezultatul: mii de copiii abandonaţi, mii de femei moarte în urma unor avorturi clandestine.

Elita politică se constituie în funcţie de relaţiile cu familia Ceauşescu, meritele individuale şi dosarul de cadre devenind secundare.

În vara anului 1983, iritat de profilul dubios al tânărului erou principal din filmul *Faleze de nisip* al lui Dan Piţa, Ceauşescu reia în forţă, „prin tezele de la Mangalia", formulate în faţa unei adunări de activişti PCR, principiile „revoluţiei culturale" decretate în 1971.

Relaţiile cu Occidentul se deteriorează în aceeaşi măsură ca şi relaţiile cu URSS. Ceauşescu renunţă la clauza naţiunii celei mai favorizate înainte ca ea să-i fie retrasă de către Washington. În 1985, izolarea lui e totală. Singurii „prieteni" sunt Kim Ir Sen, Castro, Gaddafi şi Saddam Hussein.

(Informaţii selectate din lucrările: K. Treptow [ed.], *A History of Romania*, The Center for Romanian Studies, Iaşi, 1997; Florin Constantiniu, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002; Dennis Deletant,

România sub regimul comunist, Fundația Academia Civică, București, 2010; Lavinia Betea, *Maurer și lumea de ieri*, Fundația „Ioan Slavici", Arad, 1995; Paul Niculescu-Mizil, *O istorie trăită*, Editura Enciclopedică, București, 2002)

Filme cu conținut politic și propagandistic ale perioadei

Fata Morgana, *Șantaj*, *Croaziera*, *Dragostea mea călătoare*, *Detașamentul Concordia*, *Punga cu libelule*, *Probleme personale*, *Fiul munților*, *Convoiul*, *Ana și „hoțul"*, *Întoarcere la dragostea dintâi* (1981); *Destine romantice*, *Liniștea din adâncuri*, *Semnul șarpelui*, *Întoarce-te și mai privește o dată*, *Calculatorul mărturisește*, *Întâlnirea*, *Concurs*, *Rămân cu tine*, *Secvențe* (1982); *Faleze de nisip*, *Buletin de București*, *La capătul liniei*, *Întunericul alb*, *Pe malul stâng al Dunării albastre*, *Singur de cart*, *Dragostea și revoluția* (1983); *Miezul fierbinte al pâinii*, *Un petic de cer*, *Secretul lui Bachus*, *Imposibila iubire*, *Să mori rănit din dragoste de viață*, *Scopul și mijloacele*, *Emisia continuă*, *Dreptate în lanțuri*, *Glissando*, *O lumină la etajul zece*, *Amurgul fântânilor*, *Acordați circumstanțe atenuante?*, *Raliul*, *Sezonul pescărușilor* (1984); *Acasă*, *Mireasma ploilor târzii*, *Pas în doi*, *Din prea multă dragoste*, *Clipa de răgaz*, *Vară sentimentală*, *Sper să ne mai vedem*, *Racolarea* (1985); *Noi, cei din linia întâi*, *Încrederea*, *Un oaspete la cină* (1986); *Punct... și de la capăt*, *Primăvara bobocilor*, *Pistruiatul*, *Anotimpul iubirii*, *A doua variantă*, *Pădurea de fagi*, *Figuranții*, *Secretul lui Nemesis*, *Cale liberă*, *Vulcanul stins* (1987); *Morometii*, *Orele unsprezece*, *Niște băieți grozavi*, *Miracolul*, *Secretul armei secrete* (1988); *O vară cu Mara*, *Mircea*, *Există joi?* (1989); *Cine are dreptate?*, *Drumeț în calea lupilor*, *De ce trag clopotele, Mitică?* (1990)

Evoluții cinematografice

Deceniul 9 debutează cu un eveniment cinematografic, premiera *Probei de microfon* (21 aprilie 1980). Film de strictă actualitate, despre tineri, viață, muncă, asumare, responsabilitate, în care propaganda este absentă. Ceea ce nu înseamnă că ar fi prezentă contrapropaganda; filmul e antisistem prin realismul său nesocialist.

Probă de microfon este urmat, din 1980 până la începutul lui 1983, de câteva filme încadrabile în același realism nesocialist, sărite din schemele propagandistice: *Stop cadru la masă*, *Casa dintre câmpuri*, *O lacrimă de fată*, *Croaziera*, *Secvențe*. Este o perioadă similară cu 1967-1970, când apar *Diminețile unui băiat cuminte*, *Un film cu o fată fermecătoare*, *Reconstituirea*. Acest scurt „dezgheț" se încheie în ianuarie 1983, odată cu interzicerea difuzării filmului *Faleze de nisip*, subliniată de intervenția directă a lui N. Ceaușescu. Obiecția „criticului" Ceaușescu: personajul filmului lui Dan Pița este nereprezentativ pentru tinerii din România Socialistă. Ca urmare, până în 1989 nu vor mai apărea decât filme de actualitate curat reprezentative.

Această „primăvară" de la începutul anilor '80 a fost posibilă datorită inițiativei unui grup de regizori de a obține de la autoritățile PCR o relaxare a condițiilor de creație. Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Lucian Bratu, Adrian Petringenaru, Dinu Cocea, Timotei Ursu, Mircea Veroiu, Mircea Moldovan s-au întâlnit la sediul CC al PCR, pe 7 octombrie 1980, cu conducerea superioară de partid.

> Exprimîndu-și recunoștința față de grija pe care conducerea de partid o manifestă pentru dezvoltarea continuă a cinematografiei noastre, vorbitorii s-au referit la o serie de probleme specifice acestui domeniu de creație și au făcut propuneri concrete în vederea înlăturării unor deficiențe.

1. Principalele neajunsuri pe care le-au semnalat au vizat calitatea, nu întotdeauna corespunzătoare a unor filme și îndeosebi a filmului de actualitate, care, după opinia cineaștilor, rareori abordează problematica majoră a construcției socialiste, numeroși regizori apropiindu-se cu timiditate de acest gen de film, deoarece dificultățile de realizare sunt mari, și ca urmare dau prioritate filmelor „ușoare", schematice, fără „probleme", fără o suficientă eficiență socială, politică și educativă.

– În acest context s-a propus creșterea ponderii filmului de actualitate, angajat în mai mare măsură în reflectarea complexă a mutațiilor profunde, de ordin calitativ, care au loc în societatea noastră socialistă. [...]

2. Vorbitorii au criticat actualul sistem de avizare a decupajelor regizorale și a filmelor care urmează să fie difuzate, tendința de a se concentra în mod exagerat luarea deciziilor la nivele superioare, ceea ce diminuează răspunderea și operativitatea producătorilor, a factorilor investiți cu realizarea filmelor, au propus:

– Simplificarea actualului sistem de decizie în realizarea filmului, de la apariția ideii la materializarea ei în operă, prin desființarea unor verigi intermediare și paralele, prin reducerea termenului de avizare a decupajelor la maximum două luni și stabilirea unor termene de 2-3 săptămîni după terminarea filmului pentru aprobarea difuzării. [...]
– Întărirea răspunderilor ideologice, artistice, economice și organizatorice ale Caselor de filme [...]. Casa de filme să devină veriga hotărîtoare în asigurarea calității scenariului, decupajului și, implicit, a filmului.
– Planurile tematice ale filmului artistic de lung metraj să fie discutate în cadrul colectivelor de creatori, cu participarea Caselor de filme și a reprezentanților CCES. Ele să rămînă deschise la capitolul filme de actualitate în scopul promovării operative a ideilor valoroase ce pot să apară pe parcurs. [...]

6. Criticîndu-se faptul că filmul romînesc pătrunde încă foarte greu pe piaţa internaţională, deoarece nu avem relaţii la festivale mari de filme, din străinătate, iar participarea noastră la festivalurile internaţionale se limitează la trimiterea filmelor fără să fie însoţite de realizatori, participanţii au propus:

- Stabilirea unor contacte nemijlocite între reprezentanţii cinematografiei romîneşti şi cei din ţările cu cinematografie dezvoltată.
- Participarea într-o mai mare măsură la marile festivaluri şi concursuri organizate peste hotare.
- Înfiinţarea unui festival naţional bienal al filmului artistic de lung şi scurt metraj cu participare internaţională.

7. O serie de critici exprimate de participanţi au vizat faptul că din 1974, în cadrul ACIN-ului nu a mai avut loc nici o conferinţă, ceea ce a avut urmări negative în domeniul creaţiei cinematografice[1].

În mod evident, toate propunerile de mai sus ţineau de libertatea de creaţie, îngrădită de barierele succesive ale organelor propagandei de partid, în frunte cu Secţia Propagandă a CC al PCR. Ele încercau să deplaseze centrul de greutate de pe ideologie pe profesionalism, pentru a le oferi cineaştilor mai multă putere de decizie în legătură cu propria creaţie. De remarcat situaţia absurdă în care se afla Asociaţia Cineaştilor, înfiinţată cu binecuvântarea organelor de partid, dar împiedicată de şase ani, de aceleaşi organe de partid, să desfăşoare întâlniri de amploare ale membrilor.

Răspunsul Secţiei Propagandă a CC al PCR la aceste solicitări apare într-un Raport din 8 iunie 1981. Mai întâi, în decembrie 1980, au fost chemaţi la discuţii şi alţi cineaşti, Ion Popescu-Gopo, Elisabeta Bostan, Sergiu Nicolaescu, Gheorghe Vitanidis, Petre Sălcudeanu, Constantin Pivniceru, Malvina Urşianu, Dan Piţa, Iulian Mihu, pentru a se asigura

1. Document nr. 4462/23 octombrie 1980, Arhiva CC al PCR.

aparența „democratică" a măsurilor. Măsuri care revizuiau pe ici, pe colo, dar nu schimbau nimic în punctele esențiale:

1. Cu privire la reducerea timpului de aprobare a scenariilor regizorale, simplificarea sistemului de aprobare a scenariilor și reducerea termenelor de realizare și producție a filmelor:

– Au fost revăzute toate reglementările existente și s-au stabilit noi măsuri organizatorice și termene care să grăbească intrarea în producție a filmelor și realizarea lor. În cadrul acestor *reglementări s-a avut în vedere să se păstreze răspunderea Secției Propagandă și a CCES în ce privește conținutul ideologic și valoarea artistică a scenariilor, a filmelor* [*s.m.*]. [...]

– Menționez că unii dintre regizorii care au semnat memoriul (M. Daneliuc, St. Gulea și alții) cer ca scenariile să nu mai fie văzute la Secția Propagandă și Comisia de cinematografie a CCES. Consider că această propunere nu poate fi acceptată, realitatea arătînd în multe cazuri o slabă exigență a caselor de filme la promovarea scenariilor în producție. Scenariile trebuie văzute în termenele stabilite la: Secția Propagandă a CC al PCR, Comisia cinematografică a CCES, Comisia de scenarii a ACIN, după ce Casa de filme le consideră bune. [...]

4. În ce privește elaborarea planului tematic anual al filmelor artistice de lung metraj, unii regizori au propus ca ele să cadă în sarcina caselor de filme. Considerăm că o asemenea practică nu poate fi admisă.

Proiectul planului tematic anual se elaborează sub conducerea CCES, pe baza propunerilor caselor de filme, cu consultarea ACIN, a organizațiilor obștești etc. Proiectul de plan se analizează în Comisia de cinematografie a CCES, apoi în plenara CCES, iar în final în Biroul Comisiei ideologice a CC al PCR. Considerăm sistemul bun și trebuie aplicat în continuare. [...]

Notă

Unele nemulţumiri apar la unii regizori (Daneliuc, Gulea, alţii) pentru că nu se acceptă scenariile aşa cum le prezintă ei, unele scenarii avînd o viziune deformată asupra realităţii actuale.

Înaltul propagandist care semnează I. Rădulescu mai informează Comitetul Central că încă un grup de regizori, format din Mircea Daneliuc, Stere Gulea, Mircea Mureşan, Ştefan Roman, Iosif Demian, a fost primit pentru o discuţie privind nesoluţionarea unor probleme pe 6 iunie 1981. Cu puţin înaintea acestei întâlniri, a cerut o audienţă tovarăşul Ion Popescu-Gopo, preşedintele ACIN, care, „ştiind că unii regizori au cerut audienţă la conducere, a relatat că ei nu exprimă punctul de vedere al ACIN şi roagă să se discute la ACIN problemele activităţii regizorale din domeniul filmului".

Iată, deci, că nu doar rigiditatea organelor de propagandă, dar şi lipsa de unitate în cadrul breslei cineaştilor făcea foarte dificilă reducerea presiunii din sistem.

Totuşi, în urma acestor demersuri, marja de manevră a realizatorilor de film s-a lărgit în suficientă măsură ca să treacă producţiile remarcabile menţionate, printre ai căror regizori se numără, nu întâmplător, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Iosif Demian.

După 1983 şi până la căderea regimului ceauşist, un singur film de actualitate mai reprezintă o încercare de a îmbrăca altfel scheletul propagandistic: *Pas în doi* (1985). Dar Dan Piţa nu mai merge în direcţia realismului nesocialist din prima parte a *Falezelor de nisip* – dimpotrivă, reia stilul parabolico-metaforic din *Concurs* (1982), pe care îl împinge pe culmile estetismului. Rezultatul este probabil cel mai frumos film al lui Piţa, cu o imagine (Marian Stanciu), muzică (Adrian Enescu), montaj (Cristina Ionescu), decoruri (Călin Papură) excelente, dar cu un scenariu adormit în

țarcul propagandistic. Formalismul marilor ruși din anii '20, regie hiperartistică pe un scenariu comunistoid, produce, după *Când primăvara e fierbinte* și *Meandre* (M. Săucan), *Duminică la ora 6* (L. Pintilie), *Canarul și viscolul* (M. Marcus), *Zidul* (C. Vaeni), *Să mori rănit din dragoste de viață* (M. Veroiu), un ultim ecou în cinematografia sub dictatură.

Mircea Daneliuc nu va mai realiza nici un film de actualitate realist, nici măcar după 1989, când primul său film în libertate este *A unsprezecea poruncă*, parabolic, metaforic, filosofic până la plictiseală. Totuși, el mai înregistrează o coliziune cu Secția Propagandă în cazul *Glissando* (1984).

Partidul Comunist Român, Comitetul municipal București

Nota,
Privind discuțiile purtate cu Mircea Danieliuc, regizor de film

În luna iunie a.c. Mircea Danieliuc, regizor de film liber profesionist, a depus carnetul de partid la organizația de bază din care făcea parte de la Studioul Cinematografic Buftea. În cererea de ieșire din rîndul membrilor de partid motiva că ia această hotărîre „determinat de înăsprirea cenzurii în România" și că „nu poate rămîne într-o organizație la care a aderat opțional, atîta vreme cît aceasta, la diverse niveluri de conducere, demonstrează că are păreri contradictorii despre același obiect" (se referă la aprobarea filmului *Glissando*).

La discuția avută ulterior la Comitetul municipal de partid pentru clarificarea situației create Mircea Danieliuc a afirmat că a săvîrșit „acest act grav ca urmare a acumulării în timp, a unor situații de coerciție exercitate asupra sa sub diferite forme, ultima dintre ele fiind respingerea fără explicație a filmului *Glissando*". A subliniat, cu același prilej, că este dispus, dacă cazul său nu se dezleagă, să declare „greva foamei" și să ceară „emigrarea din țară".

> Pe baza dezlegărilor primite, Comitetul municipal de partid, împreună cu Consiliul Culturii au operat o seamă de modificări în scenariul filmului, premierea [premiera – *n.m.*] acestuia avînd loc luni 3 septembrie a.c.

După cum se vede, ceea ce a apărut pe ecrane în septembrie 1984 reprezintă rezultatul „colaborării" dintre realizator şi organele de propagandă şi cenzură; chiar luând în calcul intervenţiile culturnicilor, e greu de înţeles de ce ar fi fost aşa de „periculos" filmul lui Daneliuc, în principal o colecţie confuză de secvenţe *à la manière de* Fellini, Bergman, Wajda, Tarkovski etc., care reclamau nişte spectatori hermeneuţi înrăiţi pentru a fi interpretate ca „antidictatură".

Nici Alexandru Tatos, autorul remarcabilului *Secvenţe*, nu reuşeşte mai mult cu *Secretul armei secrete* (1988), o alegorie comico-muzicală a cărei valoare constă doar în „şopârlele" antiregim pe care le-ar fi putut suprainterpreta un public nervos şi înfrigurat al acelei vremi.

Liniile propagandistice ale deceniului 8 se păstrează în deceniul 9. Lupta comuniştilor ilegalişti dă naştere peliculelor *Labirintul*, *Detaşamentul Concordia*, *Punga cu libelule*, *Convoiul*, *Liniştea din adâncuri*, *Întâlnirea*, *Pe malul stâng al Dunării albastre*, *Să mori rănit din dragoste de viaţă*, *Emisia continuă*, *Ziua Z*, *A doua variantă*, *Pădurea de fagi*. După august 1987 nu mai apare nici un film pe această temă.

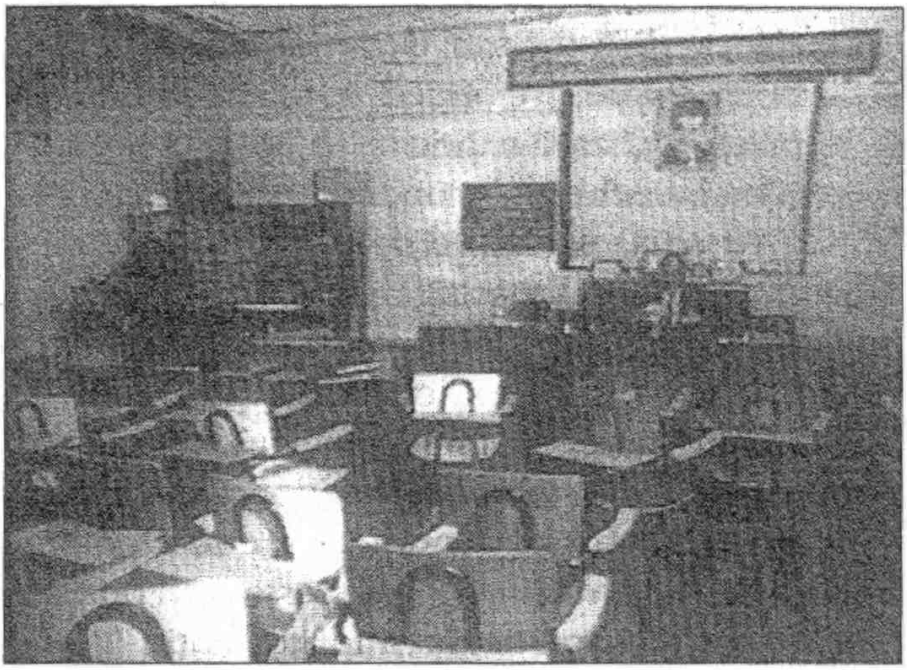
Notabilă este prezentarea mişcării legionare în *Bietul Ioanide*, cea mai amplă şi detaliată la nivel de ideologie de până atunci. Firește, calea legionară este respinsă (Ioanide către comunistul Dragavei „Botticelli": „Ei au ales glonţul, noi mistria. Ciudat e că nu există cale de mijloc"), dar filmul degajă un anume regret pentru energiile consumate greşit de extrema dreaptă. Suntem în perioada în care se încurajează tacit reabilitarea imaginii mareşalului Antonescu (vezi

Delirul lui Marin Preda), după ce se făcuseră demersuri insistente, coordonate de Securitate, pentru „recuperarea" foştilor extremişti de dreapta Mircea Eliade şi Emil Cioran, invitaţi să se întoarcă în ţară. Şi aceste manevre se înscriau în platforma naţionalist-comunistă a regimului Ceauşescu, care întreţinea o tensiune în populaţie în legătură cu „ameninţarea" sovietică. Spre sfârşitul deceniului 9, *Drumeţ în calea lupilor* (regia Constantin Vaeni) are probleme cu aparatul de propagandă din cauza legionarilor. Mişcarea legionară este cel puţin la fel de prezentă în *Drumeţ în calea lupilor* ca în *Bietul Ioanide*, dar acum ideea folosirii legionarismului ca mesaj subliminal antisovietic este abandonată, fiind, probabil, considerată prea riscantă în condiţiile de tensiune politico-socială tot mai ridicată. În schimb se introduc „înţepături" la adresa sovieticilor: în *Noi, cei din linia întâi* (1986) apare momentul în care armata română este împiedicată să intre prima în Budapesta de către înaltul comandament sovietic.

În afară de *Drumeţ în calea lupilor*, sunt oprite de la difuzare în acest deceniu *De ce trag clopotele, Mitică?* (1981) şi *Sezonul pescăruşilor* (1984). Primul este o tratare în cheie grotesc-mocirloasă a piesei lui Caragiale *D'ale carnavalului*. Astăzi, este descris ca un film antidictatură, dar eficienţa la nivelul masei de spectatori a acestui produs intelectualist, pe cât de forţat, pe atât de inert, apare ca aproape nulă. Ce trebuie să-i fi speriat pe culturnici este *mise en abîme* folosită de Pintile când devoalează echipa filmând în România contemporană: cum adică, toată mahalaua asta mizeră e acum, aici, la noi, nu în secolul nouăşpe?!

Sezonul pescăruşilor cinematografiază un scenariu standard, văzut până atunci de zeci de ori: inginerul Popescu e curajos şi inventator, inginerul-şef e carierist şi impostor, cel dintâi pare că va fi învins, dar intervine Secretarul de Partid care lămureşte lucrurile, punându-i la locul lor pe

toţi răii şi urâţii. Finalul e memorabil: Secretarul de Partid (George Constantin) rămâne singur în Sala de Şedinţe a Dreptăţii, cu portretul lui Nicolae Ceauşescu deasupra capului. Stă aşa vreun minut, ca să le intre bine în cap spectatorilor mesajul, după care pleacă şi el.



Singura pricină care pare să fi blocat filmul era domeniul tezei de doctorat însuşite fraudulos de inginerul-şef: chimia. Gândul la academicianul doctor inginer Elena Ceauşescu dădea fiori oricui.

Faţă de deceniul precedent, în care apăreau 29 de filme pe tema ilegaliştilor, exploatarea acestui filon propagandistic scade vizibil: am enumerat mai sus doar 13 pelicule.

Şantierul şi uzina, singurele locuri unde se trăieşte cu adevărat. Aflăm asta din *Cine mă strigă?*, *Mijlocaş la deschidere*, *Punct... şi de la capăt*, *Zbor planat*, *Probleme personale*, *Ana şi „hoţul"*, *Destine romantice*, *La capătul liniei*, *Escapada*, *Singur de cart*, *Dragostea şi revoluţia*, *Un petic de cer*, *Imposibila iubire*, *Scopul şi mijloacele*, *Salutări de la Agigea*, *O lumină la etajul zece*, *Acordaţi circumstanţe*

atenuante?, *Raliul*, *Râdeți ca-n viață*, *Declarație de dragoste*, *Pas în doi*, *Clipa de răgaz*, *Anotimpul iubirii*, *Cale liberă*, *Vulcanul stins*, *Vacanța cea mare*, *Există joi?*.

Față de deceniile precedente, scenariile acestor filme, altfel foarte asemănătoare, devin ceva mai complicate și mai colorate în componenta sentimentală. Schema e aceeași: el, inginer, director sau tânăr muncitor, inginer abia repartizat în producție, are o idee, o invenție sau mai multe, dar nu le poate realiza din pricina inerției, a carierismului, a concepțiilor învechite ale unor tovarăși. În momentele grele, însă, Tovarășa nu mai e de partea lui până la capăt.

În *Bună seara, Irina*, protagonista, simțindu-se neglijată de comandantul de navă Victor, vrea să plece, dar revine când soțul ei face o faptă eroică. Pe Tudor Cernat, director general al unui mare combinat, soția îl toarnă la Partid (*Dragostea și revoluția*). Maria îl abandonează pe muncitorul Călin Surupăceanu atunci când acesta e mutilat încercând să salveze un om (*Imposibila iubire*). Personajul pozitiv Tăsica își toarnă amantul, hoț de mașini, la Miliție (*Raliul*). Pe Vasile Condrea, soția și fiica îl părăsesc pentru că vrea să dea biroul de director pe o muncă grea într-un sat (*Din prea multă dragoste*). Geologul Vasile Făerag e părăsit de iubită pentru un alt geolog (*Vulcanul stins*). Logodnica inginerului Virgil își transferă sentimentul asupra prietenului acestuia, Sergiu (*Există joi?*).

Un alt personaj de gen feminin, absent ani în șir din filmele de actualitate, își face simțită prezența: Moartea. Un vatman acuzat pe nedrept de uciderea unui pieton fuge de procuror și moare călcat de o mașină (*Sfârșitul nopții*). Muncitorul Nelu „Baronul" moare ca urmare a vieții la limita moralei pe care o duce (*Zbor planat*). Muncitorul Ghiță îi crapă capul prietenului său, muncitorul Mihai, din pricina unei femei (*Pas în doi*). Inginerului Mândrican îi moare fiica (*Destine romantice*). Inginerului auto Vasile Lazăr îi moare

soția (*Punct... și de la capăt*). Geologul Strejan moare într-un accident montan în vreme ce căuta un zăcământ prețios (*Vulcanul stins*). Soția tânărului inginer Veanu e omorâtă de un bivol (*Umbrele soarelui*).

Rătăcirile personajului pozitiv pot ajunge până la pușcărie. Tânărul Pavel face doi ani de închisoare după ce produce un accident rutier în care îi mor ambii părinți (*Singur de cart*). Maistrul Crișan a făcut pușcărie, dar își va reface viața muncind (*La capătul liniei*). Amalia, mamă a unui bebeluș din flori, se căsătorește cu un șofer cu cazier (*Fructe de pădure*). Inginera Maria Dinu execută o condamnare pentru sabotaj economic (*O lumină la etajul zece*). Mihai, fost student, după ce iese din închisoare e repartizat într-o uzină (*Ana și „hoțul"*).

O altă „descoperire" socio-sentimentală a anilor '80 este „mezalianța". Schema melodramei burgheze – el bogat și ea săracă sau viceversa – este echivalată „socialist": unul cu studii superioare, celălalt fără; sau el cărunt, ea sub 30, cum e cazul profesorului universitar Cremene, în amor cu o studentă (*Probleme personale*). Inginerul Mândrican își îngăduie o relație fluctuantă cu o muncitoare (*Destine romantice*). Profesorul Ion Cristian nutrește o afecțiune împărtășită pentru o colaboratoare, fapt ce îl expune intrigaților (*Orgolii*). Mama refuză căsătoria fiului ei cu o simplă muncitoare (*Scopul și mijloacele*). Mihai este muncitor, Ileana e studentă. Părinții ei se opun căsătoriei. Lucrurile se petrec ca în clasicul american *Ghici cine vine la cină?*, cu muncitorul Mihai pe post de negru, întrucât tatăl Ilenei, aidoma tatălui interpretat de Spencer Tracy, descoperă că tânărul muncitor e om, nu maimuță – culmea e că filmul se numește *Un oaspete la cină*! Încă un muncitor, Andrei, zis „zero defecte", se ia cu o ingineră stagiară, cu binecuvântarea melancolică a directoarei uzinei (*Anotimpul iubirii*). Din punct de vedere social, aceste „dezechilibre" sunt

rezolvate totdeauna în sensul muncitorului, care e cel puțin la fel de inteligent și util ca inginera. Un caz special din punct de vedere propagandistic îl reprezintă *Salutări de la Agigea* (1984). Pentru a întări îndemnul la muncă patriotică pe șantierul de la Canalul Dunăre – Marea Neagră adresat liceenilor, sunt inserate diegetic, la televizor, secvențe din *Răsună valea* (1950). Apelul la resursele propagandei filmate din perioada stalinistă acută e semnificativ pentru „arcul peste timp" al propagandei care se închide în ultimii ani '80.

Filmele pe teme sătești au ca principală componentă propagandistică exact inversul celei de până în 1966, care îndemna țăranii să vină să lucreze în industrie. În *Dragostea mea călătoare* (1981) este descurajată naveta pe care țăranii o fac pentru a munci la oraș ca necalificați. Însuși președintele CAP Ilarion renunță la funcție și face naveta. Însă logodnica lui, Simina, creează locuri de muncă în sat, mici întreprinderi agroindustriale, după modelul chinezesc, și toți se întorc la vatră.

Pilda este reluată în *Rămân cu tine*: țăranca Saveta vrea să trăiască la oraș. Soțul ei, brigadier, nu – el vrea să ducă agricultura satului pe cele mai înalte culmi. Saveta se duce în oraș, loc al viciului și perdiției, de unde se întoarce lămurită și se apucă de treabă lângă soț. Același mesaj apare în *Sper să ne mai vedem*, inginer hidroenergetician se întoarce să lucreze în satul natal, sau în *Mireasma ploilor târzii*, om de știință revenit și el la casa părintească. Și mai apăsat e pus pe ecran în *Acasă* – Petre Vârlan e muncitor pe un șantier de construcții și se întoarce să lucreze în agricultură. Cauza vehiculării acestui mesaj este efectul mai dur al crizei economice grave în care se afundă România asupra zonelor rurale. Pentru țărani, clasa socială pe care dictatorul va începe s-o distrugă prin sistematizarea satelor, orașul însemna ultima șansă de a câștiga o bucată de pâine. Când

propaganda n-a mai fost de ajuns, Ceauşescu le-a interzis ţăranilor să mai cumpere pâine cu sacul din oraşe.

Pentru absolvenţii de facultate, oraşele mari erau închise încă de la începutul deceniului. Trimiterea lor „la ţară" fusese tratată în cheie comică încă din anii '70 cu *Toamna bobocilor*. Tema este reluată în comediile *Buletin de Bucureşti* şi *Primăvara bobocilor* sub lozinca: Ce bine e la ţară! Or, în acei ani, tinerii români, mulţi cu studii, nu numai că nu voiau la ţară, nu mai voiau nici în ţară – „rămâneau", se căsătoreau în Vest sau, în disperare de cauză, încercau să treacă Dunărea înot.

De notat că ultimul film despre istoria colectivizării, *Amurgul fântânilor*, apare în toamna anului 1984 – apoi tema este abandonată.

Lupta cu spionii străini se mai duce şi ea până în 1985 şi se încheie cu *Racolarea*. Occidentul e un adevărat tărâm al monştrilor – înscenează crime, spală creierul tinerilor ingineri geologi români, îi bagă în centre electronice de condiţionare psihică cu scopul de a-i trimite să facă rău înfloritoarei economii româneşti. Acelaşi destoinic Florin Piersic le strică aparatura răilor, îşi recuperează soţia şi se refugiază în ambasada română, unde tronează portretul lui Ceauşescu, ca într-un liman al binelui.

Dar cel mai virulent „securist" film de acest gen este *Calculatorul mărturiseşte*. Spionii sunt români şi acţionează în România în favoarea unor interese străine. Acţiunile Securităţii, filaj, ascultare de telefoane, arestări finale se exercită asupra românilor. Colonelul (George Constantin) are un ton aspru şi insidios nu numai cu spionii, dar şi cu simplii cetăţeni. Sunt încurajate şi folosite delaţiunile populaţiei cu simţ de răspundere şi observaţie. Avertismentul e mai străveziu ca niciodată, şi nu la adresa spionilor, ci a cetăţenilor României cărora le-ar putea trece prin cap să facă „prostii".

Propaganda prin filmul istoric rezistă până în noiembrie 1989, când apare *Mircea*, în regia lui Sergiu Nicolaescu. Mesajul e același ca în *Burebista* (1980): „Suntem singuri, Deceneu". Mircea este conducătorul înțelept și curajos, dar înconjurat de dușmani puternici și lipsit de aliați – exact situația lui Ceaușescu în 1989. Mircea se bazează doar pe popor, Ceaușescu nutrește iluzia că poporul îl mai urmează în numele „neatârnării".

În ultima premieră dinaintea Revoluției, *Există joi?* (5 decembrie 1989), se povestește pentru ultima oară despre ideile novatoare ale inginerului Virgil care se lovesc de concepțiile învechite ale unora, probând gradul de maximă deviere de la realitate la care ajunsese monarhia materialist dialectică a lui N. Ceaușescu.

Practic însă, se poate afirma că propaganda ceaușistă prin cinema a luat sfârșit cu mai bine de doi ani înainte de sângerosul sfârșit al regimului.

Studii de caz

Ediție specială (1978), *Probă de microfon* (1980), *Croaziera* (1981), *Glissando* (1984) sau Ilegalism, realism, metaforită

Mircea Daneliuc e un caz cu totul special în raport cu propaganda regimului comunist în cinematograful de ficțiune. Al doilea lungmetraj al său, *Ediție specială* (1978), se înscrie în aria de subiect propagandistic, clasicizat deja în 1980, al luptei comuniștilor ilegaliști cu sistemul capitalist, cu dictatura antonesciană, cu legionarii și naziștii. Schema inaugurată prin cuplul Liviu Ciulei – Irina Petrescu în *Valurile Dunării* este respectată cu sfințenie: el e un liber-profesionist

apolitic, în cazul de față gazetar „de senzație", ea o făptură pură. Povestea e cea a căpătării conștiinței comuniste de către gazetarul Matei Olaru, care trece activ de partea mișcării și este ucis, în ciua eforturilor de a-l salva ale comunistului interpretat de Lazăr Vrabie în *Valurile Dunării*, de Costel Constantin în *Ediție specială*. Agenții Siguranței, combinați și cu legionari, sunt cunoscuții psihopați ucigași și brute cinice standard. Comuniștii, la fel de standard, sunt curajoși și înțelepți. Ca să salveze schema artificială și facilă, Daneliuc duce totul într-un policier à la Sergiu Nicolaescu, cu împușcături pe echipe în peisaj variat. Rezultatul este inferior lui *Cu mâinile curate*.

Deci, la proba de „figuri impuse" a propagandei, Mircea Daneliuc ratează lamentabil, întrucât nici nu-și asumă subiectul, cum fac Ciulei și Pintilie (*Duminică la ora 6*), nici nu îl respinge, încearcă să-l ambaleze într-o țiplă cinematografică occidentaloidă. Exemplul cel mai grăitor pentru caprovarzismul cineastului este personajul Ada, interpretat buimac, la întâmplare, de Ioana Crăciunescu, incapabilă a fi măcar o umbră a Irinei Petrescu.

Poate că singurul merit al experienței filmice *à contrecœur*, pe care o reprezintă *Ediție specială*, este acumularea unei frustrări artistice pe care Daneliuc o face să explodeze literalmente în următorul său film, *Probă de microfon* (1980), poate cel mai important film de actualitate al perioadei comuniste.

Eroul lui Daneliuc, interpretat de el însuși, este un cameraman TV și se trage în linie directă din operatorul șmecheraș cu gura mare și pantaloni scurți din *Reconstituirea*. Are o slujbă bună, e integrat în sistem, e tânăr, e burlac, vrea doar să-și ia leafa și să-și trăiască viața fără prea mari complicații. Nu e un răzvrătit, nu e chinuit de probleme ideologice, el e cu „tehnica", dar nu a inventat nici un procedeu revoluționar de economisire a peliculei, prestează la comandă, restul nu-l interesează.

Dacă e să-i găsim o strămoaşă cinematografică şi lui Ani (Tora Vasilescu), ea nu poate fi decât Ruxi, fata fermecătoare din filmul lui Cosaşu şi Bratu. Ana e o imponderabilă în sistem. Nu are buletin de Bucureşti, nu are spaţiu locativ, călătoreşte cu trenul fără bilet, nu are ocupaţie. Trăieşte în interstiţiile sistemului. Singura ei legătură cu aparatul social comunist sunt banii, care îi lipsesc întruna.

Pentru prima dată în filmul românesc, povestea de dragoste dintre Nelu şi Ani nu poartă nici un mesaj. El n-o determină pe ea să apuce pe drumul drept, ea nu-i este alături când el, reprezentând noul, se luptă cu vechiul şi este nedreptăţit, pentru simplul motiv că nici el, nici ea *nu reprezintă* nimic, se prezintă doar pe ei înşişi. Morala lor este îndoielnică, dar nu la nivelul marilor concepte – Ani se încurcă cu un inginer din Târgovişte şi îl compromite, Nelu vinde dinţii de aur ai lui taică-su ca să-i facă ei rost de bani.

În *Probă de microfon* nu apare nici un secretar de partid. Nici nu se rostesc cuvintele „partid" sau „comunist". Filmul nu conţine nici o „şopârlă" la adresa regimului sau a lui Ceauşescu. Drept pentru care a şi trecut de cenzură. Şi totuşi, Sistemul apare în film, prin imagini din reportajele tipice, „pe probleme sociale", ale Televiziunii Române, care încercau să impună o „realitate" edulcorată, poetizantă, „însufleţitoare". Contrastul cu secvenţele realiste, cu dialogurile cu adevărat „ca-n viaţă" (pentru prima dată în filmul românesc personajele vorbesc ca nişte oameni, nu ca nişte seturi de replici înregistrate – Ani apostrofându-l pe Nelu: „Mă ameninţi, tu, pe mine!? Bă... amărăşteanule!..." e o piatră de hotar în istoria noastră cinematografică) este mai eficient decât orice „şopârlă".

Mai există un moment în care sistemul îşi face simţită prezenţa, prin personajul Luiza, interpretat de Gina Patrichi. Ea refuză să se culce cu Nelu când părinţii lui sunt în camera

de alături, obiectând didactic-dojenitor: „Nu suntem animale, Nelu...". În schimb, când simte că îl va pierde pe mai tânărul Nelu, atras de tânăra Ani, recurge la „avertismente" veninoase gen „Tu ai viitorul în faţă, vrei să-ţi strici dosarul cu fata asta?!...". Pentru că Nelu îşi bate joc de „poveţele" ei, îi şuieră, în culmea furiei, desfigurată: „Îţi fac raport!". Întrezărim, pentru o fracţiune de secundă, abisul de ticăloşie al turnătoriei în comunism.

Dar tonul fundamental al *Probei de microfon* nu este unul politic critic. Daneliuc are inteligenţa artistică să contrazică sistemul prin înfăţişarea unei normalităţi mărunte, amuzantă, apolitică şi „amorală". „Revolta" lui Nelu faţă de sistem s-ar exprima nu prin manifeste anticomuniste, dar prin a o lua de nevastă cu acte-n regulă pe „dubioasa" Ani. Când, în sfârşit, se hotărăşte s-o facă, e prea târziu – viaţa a luat un alt curs, şi pe el îl aşteaptă luminosul viitor conformist pe care încerca să i-l protejeze „grijulia" Luiza.

În *Croaziera* (1981), Daneliuc rupe normalitatea aparentă şi trece la metafora politică, încărcând personajele şi acţiunea cu un puternic mesaj anti-sistem. Activistul de partid îşi face apariţia în toată splendoarea în persoana lui Proca (Nicolae Albani). Este primul protagonist „tovarăş" în totalitate negativ din filmul românesc sub dictatură. Comuniştii din *Puterea şi Adevărul* fac greşeli, unele foarte grave, au păcate, au probleme de caracter, dar, lucru esenţial, cred în comunism, sunt gata să sufere şi chiar să moară pentru cauză. Proca nu numai că este un primitiv, demagog, ticălos, agresiv şi totodată fricos, îşi exprimă la un moment dat şi lipsa oricărei convingeri în afara cinismului intereselor personale. Nu înainte însă de a exhiba cugetări tipice apparatcikului român: să ne plecăm în faţa înţelepciunii poporului, care de mii de ani bea apă din Dunăre şi cunoaşte leacuri naturale care fac de râs medicina. Intelectualii nu au decât să se adape din această înţelepciune. Altfel,

zişii intelectuali, reprezentaţi de doctor, nu se pricep cu adevărat la nimic, sunt nişte paraziţi. Muncitorul este un soi de divinitate, dacă n-o iei tot timpul în serios, comiţi o blasfemie.

Conducătorul „vasului amiral", „cârmaciul" de partid – un impostor. Teribilă teză într-un film românesc din anul de graţie 1982. Care se încheie într-un mod absolut tulburător şi atunci, şi, mai ales, astăzi: pe fondul fiascoului total al festivităţii de înmânare a diplomelor participanţilor la croazieră, se aud, pe coloana sonoră, huiduieli, fluierături, aplauze, glasuri tinereşti care cântă „Şi-altădată, şi-altădată/ O s-o facem şi mai, şi mai lată...". Presimţirea Revoluţiei din '89 ţâşneşte din ecran.

De ce nu a fost interzis acest film, cu mult mai explicit antiregim decât *Faleze de nisip* sau decât *Glissando*, al aceluiaşi Daneliuc? O explicaţie poate fi *supapa* montată în monologul zbierat al directorului împotriva lui Proca: „Asta-i mentalitate din anii '50! O spun cu toată responsabilitatea, e mentalitate din anii '50! Dacă eşti depăşit, du-te acasă!".

Personajul lui Albani are spre 60 de ani, acţiunea filmului e situată la începutul anilor '80, deci el poate fi un produs al epocii Dej. Ieşirile lui furioase la adresa ideii de ştiinţă şi studii – „Şi ce dacă ai studii? Fac ceva pe studiile tale! Când tu făceai studii, eu făceam muncă de teren!" – ţin de năravuri ideologice ale obsedantului deceniu sancţionate în *Puterea şi Adevărul* (1972), când se decretează că, totuşi, legile ştiinţei nu se supun politicii, că activistul, oricâtă şcoală a vieţii ar avea, nu poate să-i comande inginerului la planşeta de proiectare. Iar în 1982 ne găsim în plină *revoluţie tehnico-ştiinţifică*, noua lozincă a propagandei de partid. Culturnicii pot răsufla uşuraţi – Proca e dintre cei „vechi", nu e un produs al epocii Ceauşescu.

O cotitură neaşteptată se produce în evoluţia regizorului Mircea Daneliuc odată cu *Glissando* (1984). Renunţând la

domeniul filmului realist de actualitate, slab reprezentat în filmul românesc, pe care îl îmbogăţise cu trei pelicule remarcabile – *Cursa*, *Probă de microfon* şi *Croaziera* –, Daneliuc se afundă în oniric, metaforic, alegoric, baroc. Spaţiul-timp din *Glissando* e o pseudo-Românie a anilor '30, un univers oscilând la graniţa visului.

Sensul fimului nu poate să stea în povestea plină de clişee a tribulaţiilor sentimentale şi pieirii unui trişor de cazinou, narată neataşant pentru spectator. În prima parte, s-ar putea spune că Daneliuc încearcă un tablou al existenţei burghezo-moşiereşti interbelice, roasă de setea de avere şi animată de cinism. Dar partea a doua a filmului abandonează studiul de moravuri şi livrează o serie de tablouri vivante ale unei dictaturi abstracte. Oameni de toate vârstele, îmbrăcaţi sumar, ca nişte deţinuţi de lagăr sau pacienţi de ospiciu, sunt siliţi la tot felul de proceduri medicale şi exerciţii fizice, inclusiv aplaudatul în forţă. Revine obsedant senzaţia sufocării şi a înecului prin inundaţie. Megafoane instalate pe un microbuz emit un discurs urlător, cu inflexiuni hitleriste şi, eventual, ceauşiste, din care însă nu se înţelege nimic, cuvintele fiind sparte şi suprapuse. Totul glisează, podelele şi pereţii caselor, coloana vertebrală a protagonistului Theodorescu, cărţile de pe mese. Un nebun, interpretat de Mitică Popescu, mimează un şef de fanfară militară la o primire oficială. Alt nebun năvăleşte într-un salon de cazinou, bătrân, hidos, confuz, înaintemergător al unei gloate asemenea lui – după câteva clipe de tăcere, lumea bună începe să-l aplaude. Nebunul aplaudă şi el.

Doctorul, decupat parcă din *Oul de şarpe* al lui Bergman, un film despre zorii nazismului, dă replici făcând cu ochiul: „Nu atmosferele contează, ci compoziţia aerului" (sunt recognoscibile şi alte „citate" vizuale din Fellini, Tarkovski, Wajda, Visconti etc.). Nebunii deţinuţi aplaudă atletic la

comandă, ocupând strada, o ambulanţă-dric albă, în care s-a pus un coşciug, dezvăluie pe uşile din spate semnul stilizat al unei acvile, care apăruse în primele secunde ale filmului prin transformarea unei svastici negre – acum „acvila" e roşie. Ambulanţa-dric, scăpată de sub control, glisează la vale şi loveşte o maşină roşie. În paralel, privind totul de sus, de la o fereastră, Theodorescu îşi taie venele cu un ciob, după care se împuşcă.

Îmi amintesc discuţiile dintre spectatori după vizionare: „Ai văzut, domne, svastica s-a făcut cioară roşie, e comunismu', şi maşina aia roşie e Partidu' lovit de Securitate! Nebunu' ăla era nea Nicu, ce mai! Aplaudau ăia ca la Sala Palatului!".

Miza filmului apare acum destul de clar. Folosind un mod narativ tipic pentru propagandă, în care sensul poveştii nu e în poveste, ci în „mesajul" pe care îl emană, în acel „ce-a vrut să spună autorul", care trebuie decriptat de spectator în sensul dorit, Daneliuc a dorit probabil ca *Glissando* să fie interpretat atât de spectatorii din România, cât, mai ales, de juriile festivalurilor internaţionale ca film anticeauşist. Dacă în România asta a reuşit într-o oarecare măsură, pe plan extern *Glissando* nu a fost să fie o a doua *Căinţă*, filmul parabolico-metaforic antistalinist cu care Tenghiz Abuladze a cules în acelaşi an, 1984, aplauzele Occidentului şi premiul de regie la Cannes. În schimb, ţinta vizată de Daneliuc va fi atinsă, cu mijloace asemănătoare, căzute în desuetudine după colapsul comunismului, de Dan Piţa în 1992. Utilizând aceeaşi metaforă încărcată a hotelului-carceră-ospiciu, imaginile baroce ale lui Călin Ghibu şi pe Ştefan Iordache într-un rol asemănător, Dan Piţa a câştigat Leul de argint la Veneţia.

Casa dintre câmpuri (1980) sau Canalia socialistă

Cu *Desfășurarea* (1955), realizat după lichidarea „devierii de dreapta" Pauker-Luca-Georgescu și moartea lui Stalin, propaganda introduce în premieră în filmul de actualitate, ca personaj principal negativ, un Tovarăș. Președintele CAP Voicu Ghiocioaia este corupt, lacom și are legături cu „foști". De fapt, el nu face parte dintre adevărații Tovarăși, a ajuns în funcție printr-un concurs nefast de împrejurări și prin neatenția de o clipă a Partidului. Va fi înlăturat ca un corp străin. Aceste caracteristici ale negativului socialist vor fi păstrate decenii. Până la un alt președinte de CAP, Axente, eroul malefic al *Casei dintre câmpuri* (1980, regia Alexandru Tatos).

Axente, așa cum finalmente își dă seama omul Partidului, tovarășul vice Vardaru, nu e doar un carierist, un învârtit, o lichea, e chiar o canalie. El joacă tot timpul grija față de om, dragostea de mase, bunele intenții, paternalismul amuzant. Își urmărește scopurile perfid, folosind interpuși, asigurându-și mereu o cale de retragere. E un demagog politic cu înaltă calificare.

Personajul Axente demonstrează pentru prima dată pe ecran că ideologia comunist-populistă poate fi complet mimată, trucată până la măduvă și cu succes. Cel mai cunoscut pozitiv-negativ de până atunci, Pavel Stoian din *Puterea și Adevărul*, face greșeli mari, dar crede sincer în comunism și nu e pus pe căpătuială. Axente e un exemplar specific României comuniste fără comuniști, doar ariviști fără ideologie și scrupule, a anilor '80. Imaginea aceasta e întărită și cu personajul secretarului de partid venit în locul onestului Vardaru, accidentat la inundații. Insul e o colecție

de verbe ale limbii de lemn: „Dumneata dai prea multă amploare", „Trebuie să cumpănim bine lucrurile", „Ne cunoaştem pământul din moşi-strămoşi", „V-am spus, o să studiem problema", „Suntem informaţi că deseori aveţi o atitudine care nu cadrează". Ani în şir, asemenea vorbe nu admiteau replică. În *Casa dintre câmpuri* ele apar în toată găunoşenia lor.

Nici personajul pozitiv, inginerul Radu, nu e standard: nu vorbeşte de marile idealuri, nu e dedicat ideilor Partidului, nu are nici o invenţie revoluţionară, vrea doar să nu fie împiedicat să-şi facă meseria şi să nu se amestece nimeni în viaţa lui personală. În final, când potrivit schemei propagandistice stas se face dreptate, reacţia inginerului Radu, care e sancţionat fără temei, iese şi ea din tipare: când Partidul, prin Vardaru, vrea să-l „repună în drepturi", Radu refuză calm: „Ce drepturi? Am toate drepturile. Lucrez, îmi văd de treabă, m-am căsătorit... Îmi aplic planurile... Muncesc. E-n regulă, tovarăşu' Vardaru". Se poate, deci, şi fără intervenţia providenţială a Partidului.

Ideea lui Tatos de a lupta nu direct cu sistemul, dar cu propaganda lui cinematografică, concretizată remarcabil în *Secvenţe*, e exprimată şi în *Casa dintre câmpuri*:

> În curând pe ecrane, un nou film despre muncă şi dragoste, emoţionant, captivant, duios! O problemă de etică! O distribuţie prestigioasă: Horia Căciulescu, Puiu Călinescu, Sebastian Papaiani! Cântă Luigi Ionescu şi Benone Sinulescu!

se aude dintr-un televizor, sinteză batjocoritoare a cinekitschului socialist.

Probleme personale (1981) sau Supapa ca simptom

Filmul (regia David Reu, scenariul Grigore Zanc) apare în perioada 1980-1983, de relativă liberalizare a tematicii şi tratării cinematografice. Mecanismul *supapei* e pus la lucru în parametrii maximi. Ideea propagandistică este prezentarea „neajunsurilor" şi „lipsurilor" din Sistem la scenă deschisă, în speranţa că va fi diminuat astfel şuşotitul pe la colţuri al oamenilor muncii. Or, începând cu 1977, şuşotitul devenise murmur şi ameninţa să se transforme în vuiet. Drept pentru care autocritica Sistemului atinge în *Probleme personale* cote nemaiîntâlnite.

Secvenţa-„şoc" este vizita tovarăşului prim-secretar la fabrica de aparate electrice. După primirea cu flori şi lozinci de către conducerea unităţii, activistul cu nume predestinat, Cremene (nici nu aflăm vreodată cum îl cheamă pe numele mic, până şi iubita îi spune Cremene), strică sărbătoarea: însoţit de câţiva muncitori, saltă capacul generatoarelor aflate pe rampă ca fiind gata de livrare şi tov. Prim poate să admire golul de sub carcasă. Apoi, sunt răsturnate câteva lăzi mari de expediţie care se desfac în bucăţi, goale şi ele. „Pe cine mînţim, Tovarăşe Prim? Şi, de ce?" cuvântează dramatic Cremene.

În drum spre fabrică, în maşină, Cremene povestise o întâmplare de la o fermă zootehnică – în aşteptarea precedentului prim-secretar, oile fuseseră spălate cu detergentul Alba Lux, ca să fie mai albe, şi muriseră toate.

La şedinţă, secretarul de partid al fabricii de aparate electrice spusese relaxat „stăm bine, în general".

Festivism aberant, raportare de false succese în muncă, frazeologie de şedinţă, toate sunt demascate şi înfierate.

Când vine vorba de sancţiuni, Tovarăşul Prim face comparaţii îndrăzneţe cu Occidentul: „Dacă nu eşti în stare să conduci întreprinderea, dă-ţi demisia! În capitalism, te-ar obliga falimentul s-o faci, noi recurgem la conştiinţă. Cunoşti băţul ăsta folosit de unii doar prin şedinţe?".

O idee revine sistematic, rostită de diverse personaje:

„Socialismul nu e ţara laptelui şi a mierii, dar îţi oferă posibilitatea de a le avea" (Tovarăşul Prim).

„Vă imaginaţi comunismul ca pe un edificiu de cleştar, cum încercau unii să-l prezinte?" (tovarăşul Cremene).

„Imaginea idilică despre lume n-are nici o legătură cu arta adevărată!" (prof. Cremene).

„Poate şi noi suntem vinovaţi de imaginea pe care am lăsat-o celor tineri. Am vrut să fim infailibili. Totdeauna cu adevărul de partea noastră. Ei, uite că în cele din urmă am obosit de atâta perfecţiune. Mai trebuie să muncim mult ca să fim cum spunem că suntem" (un activist bătrân).

Se admit, deci, pierderi controlate de imagine, intangibilitatea Partidului şi ideologiei sunt sacrificate pentru că şi aşa susţinerea lor necondiţionată era lovită de ridicol în situaţia tot mai sumbră din anii '80.

Totul pentru a putea prezerva neatins statul cvasidivin al Tovarăşului Prim: „Dacă n-ar fi primul-secretar în relaţiile noastre de lucru, i-aş lăsa baltă şi pe Moina, şi pe Terente, cu tot ajutorul lor tovărăşesc. Omul ăsta va atrage în activ forţe capabile să-l urmeze", spune Cremene cu voce din off, privindu-se în oglindă.

Apoteoza se produce după o audienţă colectivă la Tovarăşul Prim a celor care cer casă. În stânga Tovarăşului, o duduie simandicoasă, venită cu „pile" să-şi schimbe garsoniera într-o vilă. În dreapta, un muncitor bătrân care n-a cerut nimic toată viaţa. Acum însă, stă într-o singură cameră cu toată familia şi e silit să-i solicite stingherit Tovarăşului un spaţiu decent de locuit.

Aidoma unui Dumnezeu-Tată, Tovarăşul Prim (în tot filmul, nu i se spune niciodată numele omenesc al personajului interpretat de Dorel Vişan – ca şi Dumnezeu, el este Tovarăşul Prim, nu poate avea un nume rostit de muritori) restabileşte ordinea în Univers: duduia pleacă cu coada între picioare, în vreme ce oamenii muncii primesc locuinţe la cheie. Tovarăşul Prim îl afurisește pe diavol: „Fir-ar mama ei a dracului de birocraţie!".

Apoi, Tovarăşul Prim este filmat din spate, în contre-jourul unei uşi luminate de soare, care dă spre o terasă. În stânga lui, pe perete, portretul lui Nicolae Ceauşescu. Înţelegem cu toţii că adevăratul Dumnezeu este cel de pe perete, Tovarăşul Prim e profetul lui, cel care merge spre lumină să dea oamenilor bune vestiri.

Este exact ce cerea Securitatea în acei ani de la puţinii care îndrăzneau să critice cu voce tare: Uite ce este, vă spunem aşa, între noi, că sunteţi intelectual, puteţi să ziceţi ce vreţi de Partid, de Comitetul Central, de socialism, de

comunism, dar nici un cuvânt despre Tovarășul Ceaușescu, că atunci luăm măsuri.

Accentele critice la adresa sistemului, combinate cu magnificarea Conducătorului, fac din *Probleme personale* un film de propagandă nu comunistă, dar ceaușistă, în favoarea dictaturii personale, nu a proletariatului. Totuși, numărul și deschiderea supapelor prezente în acest film sunt un simptom, acum limpede, al presiunii sociale în creștere, resimțită de Partid.

Secvențe (1982) sau Cinema contra cinema – seria a doua

În cinematografia română sub comunism am identificat doar două filme îndreptate împotriva propagandei comuniste în cinema. Nu împotriva realităților sistemului comunist, cum e cazul *Reconstituirii* sau al *Croazierei*, ci împotriva temelor propagandistice din cinema. Primul este *Un film cu o fată fermecătoare* (1967), în care cheia de receptare e dată de replica unui personaj: „Ai văzut prea multe filme cu ingineri!". Al doilea, *Secvențe* (1982) de Alexandru Tatos. După ce echipa de filmare l-a admirat într-o cârciumă pe fabulosul personaj interpretat de Mircea Diaconu, are loc următorul schimb de replici:

Regizorul (Alexandru Tatos): Ce tip e ăsta! O figură!

Operatorul (Florin Mihăilescu): Măcar de-ai avea în făcătura ta de scenariu un tip ca ăsta...

Regizorul: Ce drăgălășenie...

Actrița: Da, extraordinar [...] Poți să cunoști niște tipuri și niște oameni extraordinari în prospecția asta!

Regizorul: Sper să ne fie de folos... Nu?

Operatorul: Da, ca frecția cu Diana la un picior de lemn. Funduliță la ambalaj, băiete.

Regizorul: Dar și fără fundulițele astea să știi că...

Operatorul: Hai, mă lași? Mă lași? În filmele noastre oamenii nu mor, nu trăiesc... Le punem numere pe tricou să-i recunoaștem. Pionezele să fie autentice...

Regizorul: Și, ce vrei să fac?

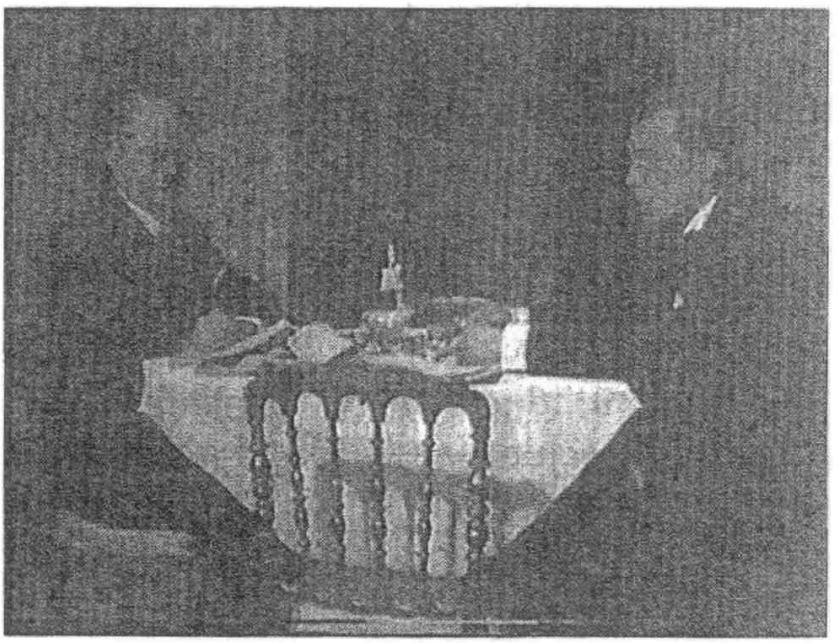
Operatorul: Toți spuneți așa...

Producătorul delegat (gras, chel, cu aspect cretinoid): Păi, chiar așa, credeți că e atât de important să facem casa Stamate la Novaci?

Decenii de film românesc sunt închise în această propoziție: „În filmele noastre oamenii nu mor, nu trăiesc...". Drept pentru care, în locul filmului „oficial", cu vreun director frământat de problemele șantierului, uzinei, barajului care își neglijează viața personală, sau un tânăr inginer pus pe inovații care se confruntă cu inerția, sau un absolvent de facultate care alege să lucreze „la țară", Tatos ne prezintă episodul echipei de filmare cu „Responsabilul", un gestionar de provincie, amestec de micime sufletească, prostie, eroism, frică de singurătate, obediență, bunătate, de un realism feroce, câtuși de puțin socialist. Episodul nu are nici o morală la final, nu pune în lumină principii, mari opțiuni, nu demonstrează superioritatea nimănui asupra nimănui, este cu totul și cu totul „nereprezentativ pentru societatea noastră". Doar lasă în urmă o atmosferă grea, jenantă, de neuitat.

Din cârciuma sătească, Tatos ne aduce în a treia „secvență" chiar pe un platou de filmare. Aici se toarnă un film din cea mai frecventată lume fictivă a propagandei cinematografice românești: lupta comuniștilor în ilegalitate. Pentru prima (și ultima) dată, Alexandru Tatos agață mitul fabricat în zeci de ani și îl aduce la sol. În paralel cu subiectul standard, filmat de echipă – comunistul mai vârstnic moare sub torturile Siguranței, fiica lui plânge pe umărul comunistului tânăr –, doi figuranți așezați la o masă, interpretați excepțional de Geo Barton și Ion Vîlcu, derulează o poveste

cu mult mai intensă şi „adevărată". Eroul comunist chinuit „în beciurile Siguranţei" e pus la îndoială. El poate fi şi un mincinos, care şi-a confecţionat un trecut din care a tras foloase. La rândul lui, Torţionarul poate să nu fie chiar o fiară, să fi dat tuturor arestaţilor doar patru palme, de „încălzire", ca însărcinat cu anchetele preliminare. Ca spectator oscilezi minute în şir între cele două personaje, nu ştii pe care să-l iei de bun şi pe care de rău. În acelaşi timp, cu cât tensiunea scenelor de plan secund dintre cei doi creşte, falsul, artificialitatea, penibilul scenei principale, cu ilegalişti eroici care se sacrifică, apar într-o lumină din ce în ce mai crudă. Firește, apar şi „bemolii" în dialogul dintre siguranţistul Papaşa şi torturatul Marin Iosif. Papaşa pomeneşte cu respect de un anume Roman, comunist curajos şi dârjit, care „n-a vorbit", iar, în final, insinuează că ilegalistul Marin Iosif nu e doar plevuşcă, ar putea fi şi cel care l-a vândut pe Roman Siguranţei. Deci un trădător, nu un ilegalist de nucleu dur. E prea puţin însă pentru a contrabalansa întrebarea care se năştea şi în mintea ultimului spectator dintr-o sală a anului 1982: deci, ce-am auzit, că poveştile astea cu ilegalişti sunt 90% nişte invenţii, e adevărat?



Aproape că e o jignire pentru *Secvențe* faptul că nu a fost interzis, în vreme ce filme pur și simplu proaste – ca *Adio, dragă Nela* sau *Sezonul pescărușilor* – figurează ca victime ale cenzurii comuniste pe pereții Memorialului Sighet.

O lacrimă de fată (1980) sau Minciuna colectivă

Premiera *Casei dintre câmpuri* are loc pe 13 octombrie 1980. Trei săptămâni mai târziu apare *O lacrimă de fată* (regia Iosif Demian). Breșa făcută de filmul lui Tatos în propaganda care viza viața satului este lărgită în forță.

Dacă Axente era o canalie colectivistă, acum un sat întreg, în frunte cu președintele CAP, se dovedește capabil de înșelăciune și furt. Ani în șir, ei ascund faptul că au un surplus de pământ neînregistrat și astfel pot raporta recolte la hectar false, care le aduc beneficii nemuncite. Complicitatea merge și mai sus, până la secretarul de partid județean. Din punctul de vedere al propagandei, filmul afirmă ceva grav: comunismul permite ca segmente întregi ale societății să fie corupte, să escrocheze statul.

Pe spectatorul acelor ani nu se putea să nu-l ducă gândul la raportările de cifre false la nivel național în agricultură, care, însumate, dădeau o suprafață mai mare decât a României.

Și înșelătoria funcționează zeci de ani, fără ca nimeni să o dezvăluie. Doar omorârea tinerei Ana Draga de către un moșneag psihopat aduce organele de anchetă în zonă. Printre săteni nu există personaje pozitive. Toți sunt ascunși, alunecoși, reci, nesinceri. Tânărul milițian al satului e un tembel care îi trăgea clopotele Anei Draga, dar după moartea ei nu face absolut nimic ca să afle ce s-a întâmplat.

Așa-zisul ei logodnic, soldat în termen, e un om fără inimă. În premieră absolută, oamenii Partidului nu intervin salvator – dimpotrivă, mușamalizează totul.

E posibil, e reprezentativ, e realist așa ceva în societatea noastră socialistă, tovarăși? Da, răspunde sec și zgrunțuros filmul lui Iosif Demian și Petre Sălcudeanu. Ca și *Reconstituirea*, *O lacrimă de fată* vorbește despre efectele dezumanizante pe care minciuna ideologică comunistă le poate avea la nivelul masei.

Încă un film care merita interzis, mult mai mult decât fumistericul *Glissando*, de pildă.

Concurs (1982)
sau
Băgarea în simboală

Reluând structura scenaristică a *Croazierei* lui Daneliuc – un grup de tovarăși scoși din câmpul muncii și puși să execute o activitate turistic-sportivă –, Pița preschimbă croaziera pe Dunăre într-un concurs de orientare turistică. Însă relațiile și chiar tipurile umane sunt, în linii mari, aceleași ca în *Croaziera*. Există un Șef care pretinde ca regulile să fie respectate, un adjunct nervos și temător să nu aibă probleme, o soție grasă și mămoasă cu întreg colectivul, o tânără urmărită de un ins de circa 40 de ani în vederea unui contact sexual (aceeași Adriana Șchiopu, care îl schimbă pe Mircea Daneliuc cu Ștefan Iordache).

Apare aceeași fractură între generația tânără și cea în jur de 50, numai că la Pița respectiva generație tânără se reduce la un singur personaj, Puștiul, interpretat de Claudiu Bleonț, și la apariții pasagere ale Oanei Pellea.

Ambele filme povestesc despre ipocrizie, lașitate și responsabilitate. Scopul lor este același: caricaturizarea dictaturii ceaușiste în faza terminală din anii '80.

Şi totuşi, *Concurs* e fundamental diferit de *Croaziera*. Daneliuc înţelege să-şi plaseze critica într-o desfăşurare cât se poate de realistă a acţiunii, e preocupat să asigure în primul rând fluenţa naturală a întâmplărilor care întruchipează declinul societăţii ceauşiste. Nu există mişcări gratuite de aparat, efecte speciale de amorul artei, coloană sonoră sofisticată – singurul element nondiegetic în *Croaziera* este cântecul auzit sporadic al Violetei Ciomârtan, cu singulara ei voce copilărească.

Piţa, în schimb, intervine vizibil şi masiv în fluxul narativ. Tot felul de „simboale" tarkovskistoide cutreieră ecranul, calul mergând liber pe şosea, poarta barocă în plin câmp, tunelul acvatic înecat în vegetaţie în care se refugiază, exasperat de societate, tovarăşul Mitică, muzica lui Adrian Enescu, care aminteşte în mod repetat şi supărător de acordurile artemieviene din *Stalker*. Personajele sunt *puse* în situaţii, nu le traversează natural. Puştiul nu are nici un motiv să accepte brusca hotărâre a Şefului ca el, străin luat de pe drum, să participe la concurs – nu îi este subaltern şi e aşteptat undeva. Vipera apărută pe o buturugă, care nu ameninţa pe nimeni, este mutată cu mâinile goale, puţin mai încolo, de către Puşti, doar ca să vedem cum se înfrăţeşte el cu natura, cu animalele, pe când ceilalţi, corupţi şi artificiali, se tem de şarpe. Grupul este pus în faţa unei văioage care nu e câtuşi de puţin obligatoriu să fie sărită, se poate coborî în ea şi urca dincolo sau poate fi ocolită, dar regizorul are nevoie de episodul săriturii ca să ne arate un Şef neputincios, paralizat de frică. Când bătrânul Aristide „moare" şi, după ce este cărat câteva zeci de metri, învie, este luat la bătaie de întreg colectivul – reacţie îngroşată, neverosimilă, menită să ilustreze dezumanizarea grupului ca o planşă didactică.

În sfârşit, pe fata care este violată şi ucisă o vedem singură cuc, făcând plajă în bikini în mijlocul pădurii, departe

de orice aşezare omenească, iar cei patru şmecheri care o înconjoară apar şi ei din pământ, din iarbă verde – situaţie cât se poate de neplauzibilă, exceptând cazul în care fata ar fi fost o driadă şi hăndrălăii nişte fauni. Dar regizorul scenarist nu se împiedică de astfel de amănunte când are nevoie să expună ideea crimei care stă în spatele unei realităţi comic-groteşti şi pe care oamenii nu vor să o vadă.

Sunt momente în care *demonstrativitatea* filmului coboară până la nivelul scenetelor satirice ale unei brigăzi artistice de amatori – Sandu (Marin Moraru) şi Vasile (Valentin Uritescu) se acuză reciproc de făţărnicie, carierism, laşitate, prostie, după care se încaieră burlesc sub privirea calm dezaprobatoare a Puştiului. Este simbolizat chiar şi Ceauşescu, de un Jorj Voicu în costum şi purtând pălărie, aşezat pe un fotoliu şi întorcând lent, ritualic, capul către şoptitorii din stânga şi din dreapta lui. Securitatea e şi ea întruchipată, de tinerii în combinezoane negre care supraveghează grupul de tovarăşi şi dinamitează pădurea.

Firește că toate acestea au stârnit mici râsete satisfăcute şi chiar aplauze în sălile de cinema ale toamnei 1982, deloc pline însă la *Concurs*. Lumea nu s-a înghesuit să vadă pildele metaforic-antidictatoriale produse de Dan Piţa, deşi situaţia socială era deja gravă. Filmul pare, ca şi *Glissando* al lui Daneliuc doi ani mai târziu, făcut cu speranţa unor premii „politice" la festivalurile internaţionale, nu pentru a cuceri publicul românesc.

Concurs rămâne un exemplu de ratare artistică în încercarea de *a face un film antipropagandă cu mijloacele propagandei*. Cu semn schimbat, el prezintă toate caracteristicile filmului românesc de propagandă comunistă: mesajism, demonstrativism, simboală – boala „simboalelor", artificialitate narativă.

Şi are şi o supapă, asemenea celei folosite în *Directorul nostru* cu decenii în urmă: chestionat dur, ca la Cadre, de

Panait (Ştefan Iordache) cu ce se ocupă, Puştiul răspunde candid şi pur: „Muncitor...". Toată agitaţia murdară de pe ecran e produsă de funcţionari, birocraţi, personal TESA, în vreme ce cavalerul fără teamă şi prihană face parte din nobila şi intangibila frăţie a clasei muncitoare.

Faleze de nisip (1983) sau Arestarea nisipului

Pe unul dintre pereţii renovaţi în polistiren după noua concepţie „decor-cadru" a patronilor Memorialului de la Sighetu Marmaţiei există şi o listă cu filme româneşti „arestate" de cenzura comunistă. Alături de *Reconstituirea* apar *Sezonul pescăruşilor*, *De ce trag clopotele, Mitică?*, *Un film cu o fată fermecătoare* sau *Faleze de nisip*, filme interzise la vremea lor şi redifuzate abia după decembrie 1989. Un străin care ar vizita sinistra puşcărie politică, ajunsă muzeu, ar putea dori să vadă unul dintre aceste filme, considerate de autorităţile comuniste la fel de periculoase ca nişte militanţi anti-regim.

Să zicem că ar alege *Faleze de nisip*, realizat de Dan Piţa în 1982. Filmul a fost difuzat în premieră pe 31 ianuarie 1983 la cinematograful Scala din Capitală. După câteva zile, la intervenţia organelor de partid, pelicula este scoasă din circulaţie. La consfătuirea de lucru a PCR „pe probleme organizatorice şi politico-educative", care are loc în vara aceluiaşi an la Mangalia, Nicolae Ceauşescu bate cu pumnul în masă apropo de filmul lui Piţa: „Nu se poate să mai admitem să se producă asemenea filme. Unde este Consiliul Culturii, unde este Secţia de propagandă, unde este Comisia ideologică a Comitetului Central care trebuie să vadă toate aceste filme? Avem nevoie de o artă care să prezinte esenţa,

modelul omului pe care trebuie să-l făurim. Chiar dacă trebuie cîteodată să înfrumuseţăm un erou, e bine ca el să devină model ca tineretul să înţeleagă că aşa trebuie să fie!".

Să vedem ce anume a putut să-l irite în aşa hal pe dictator.

Scenariul, tras după un roman de Bujor Nedelcovici, propune un personaj şi nişte situaţii pe care le-am mai întâlnit în filmul românesc. Personajul este Băiatul: pe rând el s-a numit Vive în *Dimineţile unui băiat cuminte*, interpretat de Dan Nuţu, s-a numit Vuică şi Ripu în *Reconstituirea* (George Mihăiţă şi Vladimir Găitan) sau Puştiul în *Concurs* al aceluiaşi Dan Piţa, întruchipat de Claudiu Bleonţ. Băiatul este paşnic, nu vrea să supere pe nimeni, uneori e contemplativ, cu un vag aer poetic, alteori e glumeţ sau înfrăţit cu natura. El reprezintă firescul, necontrafăcutul, în antiteză cu „ştablişmentul" artificial, constipat, agresiv, găunos.

Faleze de nisip se deschide cu silueta subţiratică a băiatului Vasile care, după ce hrăneşte un câine vagabond, o curtează pe turcoaica Oana Pellea, îşi cumpără o gogoaşă pe care o şi mănâncă, se ocupă cu aruncatul de pietre plate în apa Mării Negre. El comite astfel prima faptă antisocială gravă: nu face nimic, nu se ocupă cu nimic, se află pur şi simplu pe plajă în tricou şi cu blugii suflecaţi. În câteva zeci de secunde, un grup de cetăţeni se strâng în jurul lui ca peştii la miezul de pâine. Ei sunt în uniforma legală a ocupaţiei lor prezente, în slipuri, sutiene şi halate, el, îmbrăcat sărăcăcios, singur şi tânăr, e cât se poate de vulnerabil. Primele replici între Doctor şi băiatul Vasile sunt memorabile: „Ce faci aici?" – „Mă plimb" – „De ce? De ce te plimbi?" – întrebarea asta n-o pune un poliţist, un procuror sau un politruc, o pune un civil, un doctor, un om a cărui meserie e să salveze oameni. Bazându-se pe nici un fel de dovadă, poporul aflat la plajă îl predă pe Vasile Miliţiei ca autor sigur al furtului lucrurilor doctorului şi prietenei lui, petrecut cu o zi înainte.

La secție, Vasile intră pe mâna ofițerului Popa, care nu-i ține nici un discurs ideologic, nu face învățământ politic cu el. Lt. Popa are o problemă simplă, să-și justifice leafa: „Mă, tu crezi că statul mă plătește degeaba? Dacă recunoști, terminăm treaba repede, iei două luni și mergi fuguța acasă". Pârâtul e un amărât, reclamantul e ditamai doctorul de la București, prin urmare amărâtul e vinovat. De ce anume e vinovat nu mai are importanță: e vinovat că se uita la mare, e vinovat că nu bea și nu fumează ca un element antisocial serios, e vinovat că nu recunoaște că a furat. În ultimă instanță, e vinovat pentru că se încăpățânează să fie om și nu un portret robot al tânărului delincvent în ceaușism. Dar lt. Popa este o creatură odrăslită de ceaușism? Nu rezultă de nicăieri, asemenea polițiști se găsesc pe tot mapamondul.

Până la urmă, doctorul nu mai vrea înapoi lucrurile furate, în valoare de 25-30.000 lei. E dispus să-și retragă plângerea și să i le lase cadou lui Vasile. Cu o singură condiție, aceeași: să recunoască.

Iată cum presupusa infracțiune devine o afacere pentru sărăntocul Vasile. Dacă minte, dacă spune ce trebuie, el încetează să mai fie om, devine o piesă din sistem, așezată la locul ei.

Cuvintele-cheie care marchează relația lui Vasile cu „stablișmentul" malefic sunt rostite de unchiul lui, pescarul: „Câteodată, băiatul ăsta se uită la mine și nu știu dacă mă vede" și reluate de un lt. Popa scos din sărite, agitându-și mâna cu degetele răschirate prin fața ochilor lui Vasile: „Mă, băiete, tu vezi ceva?".

Funcționează aici o regulă care transcende comunismul, enunțată de secole în relația omului cu diavolul și reluată de nenumărate ori în cinema. Ucigă-l toaca nu e un simplu ucigaș, un călău, un torționar care îți poate face rău când și cum vrea el. Ca să devii vulnerabil în fața puterii

întunericului trebuie să semnezi pactul cu Ăla. Ceea ce înseamnă, înainte de orice, *să-i admiți existența.* Câtă vreme refuzi să-l vezi, să intri în relație cu el, dracul nu-ți poate face nimic. În agresivitatea sa automată și tembelă, lt. Popa formulează obiecția ontologică cu forța unui Marean Vanghelie de astăzi definindu-se drept primarul „care este": „Mă, băiete, tu vezi ceva, simți ceva?".

Interesant, dar pentru astfel de chestiuni metafizice se interzice un film de către tovarăși? Privind lucrurile în plan strict descriptiv, accesibil spectatorului standard mediu, singurul interesant pentru propaganda politică, în *Faleze de nisip* e vorba de un muncitor asupra căruia se năpustește din senin un intelectual. Chirurgul Theo nu e un activist de partid, e un intelectual, bun meseriaș, care s-a îmburghezit – vezi lista de obiecte cu care venise pe plajă, radiocasetofon dublu, brățară, cruciulițe, bani, totul însumând zeci de mii de lei –, s-a înstrăinat de popor pentru că e un arivist feroce, un individualist insensibil la problemele oamenilor. Un om care mimează atașamentul politic ca să obțină o funcție mare.

Dr. Theo susţine tot felul de discuţii filosofico-morale cu Profesorul, cu Fotograful, cu Amanta, alţi intelectuali, care-i atrag atenţia că şi-a pierdut simţul realităţii. Din când în când, în stilul său caracteristic, Piţa introduce „momente artistice", filmări cu filtru şi din unghiuri speciale pe muzica „spaţială", bună oriunde, a lui Adrian Enescu, care dizolvă mult din tensiunea morală pe care şi-ar dori-o.

Ultima parte a filmului este forţată scenaristic şi complet ratată ca semnificaţii. Doctorul se duce, neverosimil, să-l caute pe Vasile după ce acesta a făcut puşcărie pentru ce nu făcuse. De ce? Ca să-i ceară încă o dată să recunoască furtul. Astfel, ceea ce până atunci putea simboliza setea de putere, autoritarismul, călcarea în picioare a celorlalţi se transformă în patologie, într-o obsesie paranoidă justificabilă doar medical. Intelectualul acesta care e o ruşine pentru societatea socialistă, fiind atât de îndepărtat de ceea ce înseamnă omul nou, e pur şi simplu dus cu capul, dement. O teză veche şi dragă propagandei comuniste – cei care încearcă să compromită sistemul sunt ori nebuni, ori ticăloşi, ori nelămuriţi.

Şi atunci? De ce e filmul pe perete la Sighet? Pentru că un pescar rosteşte la un moment dat cu năduf „turnătorilor!"?

Ca grad de virulenţă politică la adresa regimului comunist, *Faleze de nisip* este sub *Reconstituirea* (1970) şi nu depăşeşte *Puterea şi Adevărul* (1972). În Polonia, un film foarte asemănător, *Cuţitul în apă*, făcea Roman Polanski hăt în 1962. Din punct de vedere anticomunist, pe care îl reclamă interzicerea lui, filmul lui Piţa este defazat, ca să nu spun depăşit. În anul de graţie 1983, când are loc premiera *Falezelor...*, *Cuţitul...* lui Polanski e în Polonia o amintire cu parfum de tei. Sindicatul Solidarność numără aproape 10 milioane de membri, este scos în afara legii de dictatura militară a generalului Jaruzelski şi continuă să lupte corp la corp cu puterea comunistă. Andrzej Wajda

făcuse *Omul de marmură* în 1977 şi *Omul de fier* în 1981. Adam Michnik intră şi iese din puşcărie. Lech Wałęsa este eliberat şi reia bătălia cu autorităţile. În localitatea Garwolin, 2.000 de tineri polonezi protestează pe străzi împotriva înlăturării crucifixurilor din şcoli şi spitale. În Cehoslovacia, Havel şi Carta '77 sunt în opoziţie deschisă cu guvernul comunist. URSS e în pragul perestroikăi. În Ungaria...

Dar ce să vorbim de restul Estului, când chiar în România vremea dezbaterilor filosofice din anii '60 şi '70 trecuse. Veniseră cei trei F – Foamea, Frigul, Frica. Este ucis inginerul „Babu" Ursu în beciurile Miliţiei pentru că ţinuse un jurnal „duşmănos", supravegherea populaţiei de către Securitate atinge cote monstruoase, oamenii mor pentru că nu au medicamente, pentru că în blocurile socialiste neîncălzite e mai rău decât în peşterile preistoriei, laptele praf „Rarău" pentru copii este traficat asemenea cocainei. Femeile care îşi provoacă avort mor cu procurorul la cap. Importuri tehnice esenţiale sunt stopate, aruncând România afară din contextul tehnico-economic mondial. Nici reviste de specialitate nu mai pătrund în ţară. În servietele diplomat se aduc de afară banane, cafea. Iar noi vedem şi auzim în *Faleze de nisip* discuţii de filosofie a moralei, parabole cu porumbelul şi cobra, rapeluri la Praxiteles şi pantera-model care l-a mâncat pe artist...

N. Ceauşescu se montase degeaba. Cu astfel de filme „antiregim" familia Ceauşescu ar fi condus şi azi România.

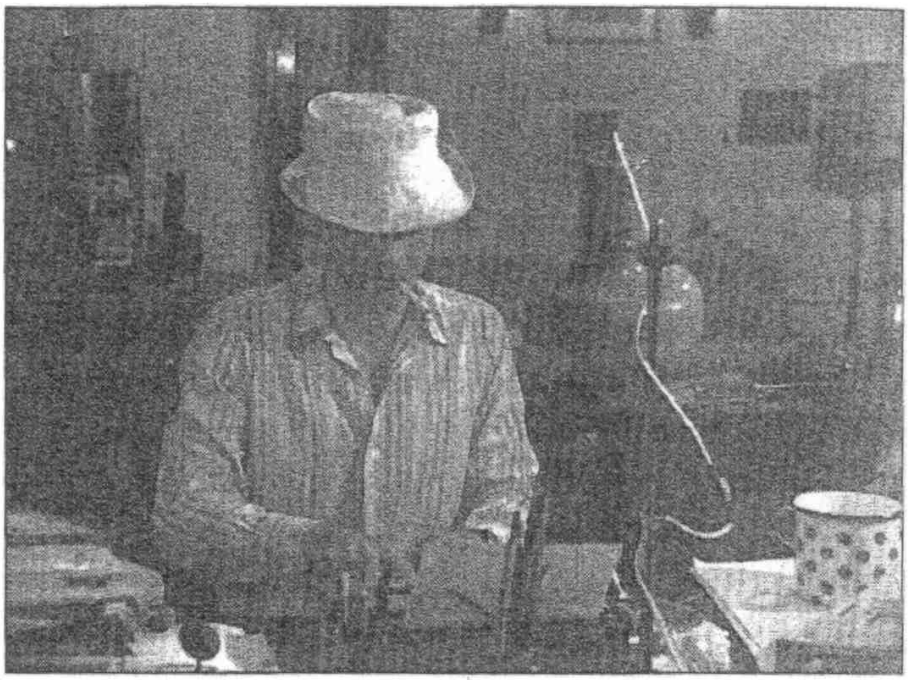
Ceea ce nu înseamnă că, vorbind din punctul de vedere al valorii artistice, cinematografice, *Faleze de nisip* e un film rău. Doar că nu merita nici interzicerea, nici afişarea pe peretele temniţei de la Sighet. *Ni cet excés d'honneur, ni cette indignité*. În ultimă instanţă, eticheta cea mai potrivită poate fi aceea pe care i-o pune dicţionarul Modorcea: „Film psihologic. Fiind în concediu la mare, doctorului Theodor şi logodnicei sale, Cristina, li se fură lucrurile lăsate pe plajă".

Secretul lui Bachus (1984) sau Miliția în sacou alb

Realismul socialist în cinema este un generator de lumi artificiale, având slabe legături cu realitatea. Problema lui etico-estetică este că pretinde, spre deosebire de fantastic sau SF, alte generatoare de universuri artificiale, a reprezenta zisa realitate. Contractul de ficțiune încheiat corect între creatorul și consumatorul de film sună așa: „Ceea ce vei vedea nu este realitatea lumii de zi cu zi în care trăiești. Este o închipuire; intră în ea, dacă vrei, și poate vei găsi lucruri în care să te regăsești și care să te intereseze". În regimul comunist din România, spectatorului i se spune că filmul „de actualitate" pe care îl vede reprezintă viața lui cotidiană. Adică matale trăiești, dar nu știi ce trăiești – îți spunem noi.

Mircea Daneliuc încercase să scape din strânsoarea dogmei realist-socialiste introducând în *Probă de microfon* (1980) elemente pregnante de realism autentic în construcția personajelor, în dialoguri, decoruri și filmări exterioare. Trei ani mai târziu, în *Secretul lui Bachus*, Titus Popovici procedează invers, prin „neverosimilizare". Dacă personajele realist socialiste sunt schematice, Popovici le schematizează la pătrat, evacuând din ele orice urmă de realitate umană. Adevărate fantoșe propulsează *Secretul lui Bachus*, artificializate la maximum, purtându-și replicile-lozinci ca niște oameni-sendviș. Universul e complet fals încă din start: ziaristul Mirea bate frenetic la mașina de scris, cu cafeaua și țigara alături, cu pălăria pe cap, aidoma gazetarului american din filmele hollywoodiene. Imaginea sugerează că ziaristul nostru e înconjurat de o lume cu probleme, dar liberă, o lume în care presa e o putere în stat, nu sluga Partidului și organelor, cum era în România anilor '80.

Tovarăşul Mirea este, firește, deştept, cult, onest, vrea să publice un articol despre inşi care fac raportări false în agricultură, ca să poată declara că s-a încheiat recoltarea, şi bagă hrana poporului sub brazdă. Spectatorul acelor ani va fi trebuit să înţeleagă din asta că recoltele socialiste sunt „abudente" şi că doar nişte responsabili şmecheri cu munca la ţară sunt de vină că ele nu ajung pe masa oamenilor muncii. Mai mult: că înşişi ţăranii „leneşi" vin să cumpere pâine cu sacul de la oraş, fenomen des întâlnit în anii '80. Drept pentru care munca cu „sclavi" – adică elevi, profesori, soldaţi, funcţionari – la strângerea recoltei era cât se poate de justificată.



Redactorul-şef, un „încuiat" fricos, nu aprobă publicarea articolului curajosului Mirea şi îl expediază, în schimb, să ancheteze un ciuruc: în cartierul *x* nu se găseşte apă minerală Hebe. Bineînţeles că de aici Mirea va trage de firul unei mari afaceri ilegale: vinurile lui nea Bachus. Personajul Bachus e construit plecând de la cazul real al falsificatorului de vinuri Ştefănescu, arestat şi executat de autorităţile

comuniste. Bineînțeles că pedeapsa cu moartea nici nu e pomenită în film: Titus Popovici împinge personajul Bachus într-un comic grotesc, bazat pe interpretarea excepțională a lui Ștefan Mihăilescu-Brăila.

Ideea scenariului nu e câtuși de puțin nouă pentru cinematografia socialistă – ea poate fi regăsită începând cu *nepmanul* anilor '20 din URSS, îmbogățitul pe căi necinstite al NEP, perioada Noii Politici Economice impuse de Lenin. Elementul lacom și descompus, înconjurat de o șleahtă asemenea lui, alcătuită din rămășițe ale vechii orânduiri, indivizi declasați, dame de moravuri ușoare, paraziți ai societății, e prezentat întotdeauna în contrast cu mulțimea oamenilor cinstiți, care muncesc, care pun umărul la construcția socialistă. Inovația lui Popovici constă în înlocuirea secretarului de partid care face ordine cu un ziarist, personaj „liberal", creionat aproape ca un detectiv particular capitalist – Mirea vorbește o engleză „ca-n filme". Partidul nu apare în film decât în vagi aluzii telefonice, priviri semnificative în „sus", cuvântul nu e rostit explicit niciodată. Mirea colaborează direct cu Miliția. Aparent, filmul nu mai e politizat, e polițist, o comedie polițistă – nici măcar milițistă, căci milițienii care urmăresc și ei banda lui Bachus sunt cu toții în civil, niște „gentlemani-anchetatori" conduși de Clark Gable-ul nostru în sacou alb, Dumitru Rucăreanu. Însă „mesajul" manipulator e astfel mai eficient.

Satira are și umor, un umor adesea memorabil. Nu poți să nu râzi în hohote când tejghetarul hoțoman Bumbescu cade în reverie la auzul versurilor debitate de Mirea și exclamă lăcrămos, privind în neant: „Victore, viața fără poezie e pustiu!...". Și spectatorul, când râde, se deschide. E mai dispus să primească mesaje, idei, fără a le mai supune unor verificări raționale. Ele vor rodi mai târziu în mintea lui. Or, mesajul fundamental transmis de comedia lui Popovici-Saizescu este: trăim într-o țară în general veselă, în care

lumea o duce bine, răul e reprezentat de indivizi care n-au nici o legătură cu Partidul Comunist, cu socialismul, cu oamenii muncii, pe care nici măcar nu trebuie să-i urâm, trebuie, în primul rând, să râdem de ei. Nici o clipă aceştia nu pun cu adevărat în pericol orânduirea noastră socialistă, ştim de la bun început că vor fi prinşi de „organele noastre". Mesajul acesta râzăreţ şi optimist era suprapus în conştientul colectiv împuşcării la zid a lui Ştefănescu cel real, lucru de care auzise toată lumea – Popovici reduce acest contact cu glonţul la sinuciderea de operetă a „boierului" Cercel, complicele lui Bachus. Popovici-Saizescu dovedesc că au învăţat bine lecţiile lui Lunacearski şi Goebbels privitoare la *entertainment* ca vehicul al manipulării.

Şi astfel, spectatorul român al anului orwellian 1984 se ducea acasă, după ce ieşea de la *Secretul lui Bachus*, mergând pe străzi luminate cu lămpi gălbui, pentru economie, care ne făceau pe toţi să arătăm ca nişte tuberculoşi, intra în încăperile de bloc în care lumina nu mai era palidă pentru că nu mai era deloc şi frigul era la fel de pătrunzător ca în frigiderul în care se aflau câte-o conservă de sfeclă la borcan şi o sticlă de vin spumant cu care, eventual, te puteai spăla pe dinţi înainte de culcare, căci apă de la robinet, ioc. Dar în seara aceea, fără să-şi dea vreodată seama de ce, nu îi mai înjura cu atâta sete pe Ceauşescu şi pe comunişti...

Drumeţ în calea lupilor (1990) sau URSS cu svastică şi cămaşă verde

Realizat în 1988-1989, *Drumeţ în calea lupilor* răspunde nevoii obsesive a lui Ceauşescu de a flutura românilor terorizaţi de foame, frig şi frică sloganul independenţei ţării

în fața puterilor străine, în primul rând URSS, pentru care dictatorul de la București devenise indezirabil. Întreg scenariul, care respectă în general desfășurarea evenimentelor tragice ale anului 1940, este construit pentru a se filma scena finală, în totalitate inventată, a confruntării, în regim de cenaclu combinat cu o ședință de partid, dintre Nicolae Iorga și „floarea intelectuală" a Gărzii de Fier, alde Horia Sima, Traian Boeru, Ion Tucan.

Istoria nu consemnează altceva în afara ridicării lui Iorga de la vila din Sinaia, în după-amiaza zilei de 27 noiembrie 1940, pentru ca pe 28 noiembrie, cadavrul savantului împușcat să fie găsit pe marginea șoselei, în apropiere de Ploiești. Horia Sima nu numai că nu a confirmat întâlnirea cu N. Iorga, dar a negat ulterior, în repetate rânduri, că ar fi ordonat execuția. De altfel, asasinarea lui Iorga nu era de așteptat, ca în cazul demnitarilor care ordonaseră direct suprimarea a sute de legionari în perioada dictaturii carliste. Acești demnitari fuseseră arestați odată cu abdicarea lui Carol și venirea la putere a regimului Antonescu – Garda de Fier, fiind apoi ciuruiți de către Echipa Morții în celulele lor de la Jilava. N. Iorga nu s-a aflat pe aceste liste, nefiind acuzat de crime împotriva legionarilor. În afara accentelor pamfletare la adresa Legiunii, singura vină care i se putea găsi lui Iorga era plângerea penală pentru calomnie pe care i-o făcuse lui Corneliu Zelea Codreanu în 1938, deoarece acesta îl calificase drept „necinstit sufletește". Codreanu se referea la faptul că, alături de A.C. Cuza, N. Iorga fondase mișcarea naționalist-antisemită din România prin înființarea Partidului Național Democratic în 1910. Codreanu invoca rolul de mentor în materie de naționalism și antisemitism „rațional" jucat de Iorga până la despărțirea de A.C. Cuza în 1920, rol pe care, considera Codreanu, acum îl făcea uitat prigonind Legiunea. După două săptămâni, Iorga și-a retras plângerea justificată neverosimil, dar mecanismul Justiției carliste,

odată pornit, a reușit să-i fabrice lui Codreanu o condamnare la 10 ani de temniță. Pe 29 noiembrie 1938, Codreanu este ucis în detenție din ordinul lui Carol al II-lea.

În mod evident, Iorga a fost folosit de Carol al II-lea ca pretext pentru lichidarea lui Codreanu și nu cum spune Horia Sima (Dragoș Pâslaru) în filmul lui C. Vaeni: „Nu s-a lăsat [Iorga – *n.m.*] până nu ni l-a pus pe Carol în cap".

Intenția scenariștilor Nicolae Dragoș și Mihai Stoian este de a construi o contradicție antagonistă spectaculoasă, politico-istorico-filosofică, între N. Iorga și legionari. În acest scop, savantul este pus să scrâșnească: „Trădându-și neamul, Codreanu și-a trădat viața, și a plătit!", agresivitate neverosimilă, după cum am văzut, în realitate Iorga cerând ca Zelea Codreanu să fie lăsat în pace de către Justiție. În același scop, cele trei submediocrități brutale ale Legiunii, Sima, Boeru și Tucan, sunt puse să susțină o polemică de filosofie a istoriei cu Nicolae Iorga! Se vorbește de Voltaire, de Bach, de Goethe, sunt citate proverbe în germană și franceză de către „cărturarii" Legiunii, unele scene frizând hilarul, dacă nu grotescul. Dacă scenariștii doreau niște exponenți autentici ai gândirii naționalist-extremiste, atunci ar fi trebuit să-i convoace în ipotetica sufragerie din film pe Eliade, Cioran, Noica sau chiar pe Nae Ionescu, ca să se confrunte cu Iorga, nu niște pistolari microcefali.

Dar nu plauzibilitatea istorică interesează, ci transferul în capul spectatorilor de la de mult apusa Germanie nazistă la Uniunea Sovietică, pericolul actual și mortal pentru Ceaușescu.

Încă de la începutul filmului, este prezentat acest fragment de discurs rostit de Iorga în fața studenților:

> Sacra formulă e simplă: ești un popor mai mititel, de agricultură inferioară, te închini unui stat mare care fabrică mașini, dar, căruia, ce să-i faci, îi e foame. Și cum nu-și poate astâmpăra foamea la el acasă, din acel moment faci

parte din spaţiul lui vital. De unde nu mai ai voie să ieşi. Orice convenţie de vânzare a produselor tale agricole, ca şi înfiinţarea de noi industrii, îţi vor fi cu desăvârşire interzise. [...] Nu vom arde niciodată tămâie înaintea celor care îndrăznesc să propovăduiască sau să reprezinte aceste teorii.

Recunoaştem imediat analogia cu Planul Valev, cu diviziunea politică a muncii în CAER, a cărui respingere era unul dintre atuurile forte ale PCR în faţa românilor.

Ideologia legionară este redusă la supunerea oarbă faţă de Hitler şi puterile Axei, ceea ce iarăşi este fals, componenta naţionalistă şi cea ortodoxistă fiind de intensitate cel puţin egală. Dar asta pentru a se putea plasa replica ultimă a lui Horia Sima din film: „De-ar fi să piară Axa, să se prăbuşească întreg neamul românesc cu ea!", la care Iorga reacţionează cu oroare: „Asemenea cuvinte sunt o blasfemie! Nimeni nu are dreptul să le rostească, indiferent de credinţă sau convingeri politice!".

Mesajul ceauşist este acum pe deplin conturat: chiar dacă România rămâne ultima redută stalinistă din lagărul socialist, ceea ce se şi întâmpla, ea trebuie să reziste cu orice preţ şi cu Ceauşescu în frunte.

Concluzii

Originea propagandei se situează în timp aproape de cea a religiei. Nu întâmplător, termenul *propagandă* este impus pe plan mondial de misiunile catolice. Imaginea este esențială în mecanismul propagandistic, așa încât folosirea cinematografului ca mijloc de propagandă încă de la începuturile lui era inevitabilă.

După primul război mondial, regimul totalitar al Uniunii Sovietice, la îndemnul lui Lenin, a pus cinematograful la loc de frunte în arsenalul propagandistic bolșevic. Marii regizori sovietici ai anilor '20, Kuleșov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovjenko, comuniști convinși, au revoluționat arta cinematografică din dorința de a servi ideologia prin desprinderea de trecut.

Începând cu 1928, două evenimente – câștigarea puterii absolute de către Stalin și apariția sonorului – vor duce la un alt cinema de propagandă sovietic, bazat pe realismul socialist, dogmatic ca fond și formă. Acest tip de cinema a fost „Biblia" cineaștilor români în anii '50.

Cu excepția superproducției *Independența României* (1912), regimurile politice din România primei jumătăți de secol XX nu au fost interesate aproape deloc de cinematograful de ficțiune ca instrument de propagandă. Nu putem vorbi nici de un cinema de ficțiune constituit – în afară de *O noapte furtunoasă* (1943) și *Manasse* (1925), nu s-au produs decât scheciuri și melodrame rudimentare.

Utilizarea lui politică sistematică începe cu 1950. Odată cu instalarea puterii populare, statul preia controlul total şi finanţează cinematografia în scopul vehiculării ideologiei comuniste.

Putem spune că filmul românesc de ficţiune s-a născut cu propaganda politică în el, ca un copil infectat cu HIV încă din pântecele mamei. Istoria lui a fost dublată de istoricul bolii. Pe lângă semnele specifice creşterii, în fiecare etapă de viaţă, tumorile, erupţiile, plăgile s-au dezvoltat şi ele. Coşurile pubertăţii filmului românesc au apărut lângă bubele sindromului imunodeficienţei politice.

Din cele 550 de pelicule ale perioadei comuniste, aproximativ 222 (adică 40%) pot fi considerate ca având caracter politic, propagandistic, restul fiind divertisment, comedie muzicală, filme pentru copii – proporţia lui Lenin (60% propagandă, 40% divertisment) fiind totuşi inversată.

Cu prea puţine excepţii, propaganda din cinema a urmat cu fidelitate liniile politice de evoluţie ale PCR. A fost mai întâi prosovietică, internaţionalistă, antiromânească, apoi naţional-comunistă, anticitadină, antiintelectuală, antioccidentală, vehicul al cultului lui Ceauşescu.

Temele de propagandă observabile pe toată perioada comunistă sunt:

- Rezistenţa anticapitalistă şi antifascistă a comuniştilor ilegalişti şi a „protocomuniştilor". Aproximativ 57 de filme au un scenariu bazat pe lupta comuniştilor în ilegalitate (1924-1944). Începând cu *Nepoţii gornistului* (1953) şi sfârşind cu *A doua variantă* (1987), toate construiesc o istorie contrafăcută, menită să furnizeze legitimitate Partidului unic dictatorial, ajuns la putere prin fraudă şi şantaj. Este cea mai amplă operaţiune de falsificare propagandistică întreprinsă într-un domeniu al artei în comunismul românesc. Numărul imens, în raport cu dimensiunile cinematografiei noastre, de filme cu

ilegaliști conturează o rezistență antifascistă și anticapitalistă de proporțiile unui război civil. Pare că divizii întregi de români idealiști, în special tineri, dedicați clasei muncitoare în alianță cu țărănimea patriei, sabotau o dată la câteva zile „mașina de război hitleristă" și dictatura antonesciană, având în minte, ca far călăuzitor, viitorul comunist al României. Actul de la 23 august 1944 este deformat cu sânge rece, în zeci de pelicule: regele Mihai, partidele istorice, capi ai armatei nu apar deloc sau joacă roluri secundare, în vreme ce comuniștii sunt prezentați ca unici inițiatori și conducători ai insurecției; înțelepți, vizionari, curajoși, ei sunt învingătorii care, în mod firesc, merită să conducă țara.

- Depistarea și anihilarea spionilor infiltrați din Apus, adesea „foști" ai vechiului regim, aflați acum în solda imperialiștilor.
- Închiaburirea, îmburghezirea unor membri ai noilor conduceri, stopată la timp de comuniști cinstiți și responsabili.

Teme tranzitorii, care au suferit modificări în timp:

- Colectivizarea agriculturii, căreia i se opun chiaburii, moșierii și „cozile lor de topor", se transformă, după 1962, în conflicte între elemente înaintate și elemente înapoiate ale satului, în care binele învinge.
- Decadența orânduirii burghezo-moșierești. Tema dispare, practic, după 1970.
- Individualismul, sortit eșecului în fața vieții și muncii în colectiv. După 1965, e promovat personajul de tip contrar, inovatorul care are dreptate împotriva tuturor, iar Partidul e de partea lui.
- Încurajarea migrației țăranilor către șantiere și fabrici. După 1975, Partidul dispune descurajarea acestui proces prin prezentarea de „întoarceri la vatră".
- Propagandă pentru părăsirea orașelor de către absolvenții de facultate și stabilirea lor în zone rurale, zglobiu-înapoiate,

pe care le vor desţeleni. Frecvenţa de apariţie a temei creşte după 1975.

- Părăsirea ţării pentru Occident – o trădare de sine, cu rele consecinţe, dar oricând există cale de întoarcere.
- Propaganda prin filme istorice. Declanşată în anii '60, odată cu începutul distanţării de URSS, va fi menţinută până în ultimul an al dictaturii, cu speranţa că exemplele alese, Tudor, Decebal, Gerula, Mihai Viteazul, Vlad Ţepeş, Ştefan cel Mare, Mircea cel Bătrân pot mobiliza masele în jurul lui Ceauşescu.
- Filmul istoric militar elimină, începând cu jumătatea deceniului 7, tema frăţiei de arme româno-sovietice. În anii '80, odată cu creşterea tensiunii Moscova – Bucureşti, se va ajunge chiar la accente inverse: în *Noi, cei din linia întâi* (1986), regizorul S. Nicolaescu primeşte aprobarea să evoce împiedicarea unităţilor armatei române să intre primele în Budapesta de către înaltul comandament sovietic.

Absolut nici una dintre aceste teme nu va mai apărea pe ecranele româneşti după decembrie 1989, în condiţii de libertate. Abandonarea lor totală reflectă condiţia cel mai des întâlnită a cineastului român sub dictatură: lipsit de orice convingere comunistă, însă dornic cu orice preţ de bani şi notorietate. El accepta scenarii comandate de Partid, pe care fie le filma ad litteram, fără implicare şi fără talent, fie încerca să atenueze story-ul „corect politic" prin *artisticizarea propagandei.*

În anii '50, filmul apăsat brutal de propagandă e caracterizat prin *raritatea prim-planului sau gros-planului,* fiind folosit cu precădere planul mediu, prin *absenţa liniştii* şi *mişcarea continuă* a personajelor, prin *încărcarea cu „mesaj"* a aproape fiecărei secvenţe. Acesta este filmul nu mut, dar *surd.*

Artisticizarea, apărută la sfârșitul deceniului 6 în *Viața nu iartă* (regia Iulian Mihu, Manole Marcus, 1959) și *Când primăvara e fierbinte* (regia Mircea Săucan, 1961), constă în utilizarea mișcărilor neobișnuite de aparat, a gros-planului, a unghiurilor deosebite de filmare, a luminilor și coloanei sonore, fără prea mare legătură cu scenariul, pentru a „compensa" stridențele propagandistice.

O altă modalitate de conviețuire cu propaganda inaugurează scenaristul Titus Popovici, cel mai influent cineast al perioadei comuniste: în *Valurile Dunării* (regia Liviu Ciulei, 1960), el umanizează schema propagandistică, înlocuiește dialogurile lozincarde cu discuții între oameni vii, Partidul rămâne în spatele acțiunii, relațiile între protagoniști sunt mai puternice și mai realiste decât cadrul propagandistic general. Metoda Popovici va mai da naștere câtorva filme de propagandă realizate artistic: *Setea* (regia Mircea Drăgan, 1961), *Străinul* (regia Mihai Iacob, 1964), *Puterea și Adevărul* (regia Manole Marcus, 1972).

Anii '60 aduc inversarea procentelor lui Lenin, 60% dintre filmele produse în acest deceniu fiind divertisment, comedii ieftine, musicaluri, filme pentru copii. Situația nemulțumește conducerea PCR – în urma ședinței din 23 mai a Comisiei Ideologice a CC al PCR, prezidată de N. Ceaușescu, se ia hotărârea utilizării sistematice a filmului de ficțiune ca mijloc de propagandă al regimului. Ca primă măsură, *Reconstituirea* (regia Lucian Pintilie, 1970) este retras din difuzare. În cinema, „revoluția culturală" nu a început în 1971, cu „tezele din iulie", ci în 1968.

Întrucât la începutul deceniului 8 sunt semnate o serie de acorduri culturale cu țări vestice pentru a se proba „deschiderea" comunistului „liberal" antimoscovit Ceaușescu, se importă filme neconforme cu noul realism socialist. Dar înainte de a fi difuzate, acestea sunt „operate" masiv de către aparatul de propagandă și cenzură. Zeci de filme

celebre ale ecranului mondial au rulat pentru spectatorii români în versiuni modificate uneori până la alterarea concepţiei regizorale originale.

Filmele cu spioni occidentali anihilaţi de ofiţerii „noştri" de Securitate (Florin Piersic interpretează cu predilecţie astfel de roluri) devin în anii '70 din ce în ce mai agresive. Mesajul principal e pentru cetăţenii RSR, nu pentru fantasmaticii spioni străini – „noi" supraveghem totul, ascultăm şi înregistrăm, oamenii noştri sunt plasaţi sub acoperire unde nu te aştepţi, deci nu umblaţi cu prostii, fiţi turnători cinstiţi!

Între 1980 şi 1983 apar o serie de filme care ies din tiparul propagandistic, reuşind să impună un realism mult mai puţin socialist: *Probă de microfon*, *Casa dintre câmpuri*, *O lacrimă de fată*, *Croaziera*, *Secvenţe*, *Faleze de nisip*. Această „primăvară" a filmului românesc a fost posibilă datorită demersurilor insistente întreprinse pe lângă autorităţile culturnice de un grup de regizori, între care Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Iosif Demian, Stere Gulea.

Odată cu retragerea din difuzare a filmului *Faleze de nisip* (regia Dan Piţa, 1983) nu mai apar decât filme de propagandă rudimentare. Apoi dispar şi acestea: ultimul film despre colectivizare se face în 1984 – *Amurgul fântânilor* (regia Virgil Calotescu), ultimul film cu spioni imperialişti în 1985 – *Racolarea* (regia George Cornea), ultimul film cu comunişti ilegalişti în 1987 – *A doua variantă* (regia Ovidiu Ionescu). Din vara anului 1987 şi până în decembrie 1989, propaganda aproape dispare din cinema, ca şi cum regimul s-ar fi temut şi de umbra lui.

Dar, deşi au dispărut din cinema, ideile vehiculate propagandistic vreme de decenii s-au regăsit în viaţa reală începând cu 1989. La capătul filmelor cu spioni se află „agenturili" străine invocate de Ceauşescu drept cauză a dezastrului României şi în care cred şi astăzi o mulţime de cetăţeni.

Nenumăratele filme în care muncitorii sau inginerii, cei care lucrează cu materia, sunt baza societății, în vreme ce intelectualii, adică cei care doar vântură idei, sunt un soi de paraziți toleraţi au contribuţia lor la strigătul „Noi muncim, nu gândim!" țâșnit în 1990 din masele agitate.

A nu intra la facultate, chezășie a reușitei în viață elogiate sistematic, va fi însemnat ceva în subconștientul celor care au urlat: „Moarte intelectualilor!".

Propaganda antioccidentală, prezentarea vesticilor ca hoți și ucigași care vor să fure tot timpul ceva de la noi, se poate traduce într-o altă lozincă a primilor ani de după căderea comunismului: „Nu ne vindem țara!".

A face avere, a te îmbogăți au fost întotdeauna semne ale viciului și decăderii morale în filmul românesc de propagandă – îmi amintesc bine disprețul, dacă nu chiar ura, cu care mulți „oameni de bine" rosteau printre dinți în anii '90: „Un privatizat!...".

În sfârșit, mistica muncitorului, văzut ca reper moral mai presus de orice bănuială și critică, învestit ca judecător cu salopetă în loc de robă, și-a făcut simțite efectele în iunie 1990, când mii de bucureșteni îi aplaudau de pe margine pe minerii veniți direct din șut ca să restabilească ordinea și dreptatea cu bâte și lanțuri împotriva unor tineri luați de pe stradă pe criteriul înfățișării – plete, ochelari, barbă, fustă scurtă, machiaj.

Cu numai cinci pelicule catalogabile ca anti-sistem în patru decenii – *Directorul nostru*, *Reconstituirea*, *O lacrimă de fată*, *Croaziera*, *Faleze de nisip* – nu se poate spune că filmul românesc a contribuit la căderea comunismului.

Cu numai cinci pelicule de propagandă convingătoare artistic în patru decenii – *Valurile Dunării*, *Setea*, *Duminică la ora 6*, *Puterea și Adevărul*, *Zidul* – nu se poate spune că „opera prop" a cinematografiei românești a contribuit la a-i face pe români să simpatizeze comunismul. Dar a pus

umărul la altceva – să-i determine pe neașteptat de mulți să urască. Ura față de bogați, de intelectuali, de străini, de românii care au plecat din țară se mai simte și astăzi în societatea românească. După 1989, nici unul dintre cineaștii români care au făcut film în comunism nu și-a recunoscut acest aport la ură, ca să nu mai vorbim de mea culpa.

Bibliografie

Anna Lawton (ed.), *The Red Screen*, Routledge, Londra – New York, 1992.

Arhiva CC al PMR şi PCR, Arhivele Naţionale, Bucureşti.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre (ed.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde, Paris, 2008.

Betea, Lavinia, *Maurer şi lumea de ieri. Mărturii despre stalinizarea României*, Fundaţia „Ioan Slavici", Arad, 1995.

Betea, Lavinia, *Convorbiri neterminate. Corneliu Mănescu în dialog cu Lavinia Betea*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

Betea, Lavinia (coord.), Diac, Cristina, Mihai, Florin-Răzvan, Ţiu, Ilarion, *21 august 1968. Apoteoza lui Ceauşescu*, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

Boia, Lucian, *Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc 1897-2000*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000.

Chronicle of the 20th Century, DK Publishing, New York, 1995.

Cinema Year by Year 1894-2005, DK Publishing, Londra, 2005.

Constantiniu, Florin, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002.

Corciovescu, Cristina, Râpeanu, Bujor T., *Cinema... un secol şi ceva*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2002.

Curticeanu, Silviu, *Mărturia unei istorii trăite*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

Deletant, Dennis, *România sub regimul comunist*, ed. a III-a, Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 2010.

Fond „Adrian Marino", dosar 16, Biblioteca Centrală Universitară, Cluj.

Gabanyi, Ute Anneli, *Cultul lui Ceauşescu*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

Gillespie, David, *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, Wallflower, Londra, 2000.

Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, Editura Pacifica, Bucureşti, 1993.

Hoffmann, Hilmar, *The Triumph of Propaganda*, Berghahn Books, Oxford, 1996.

Istoria românilor, vol. IV, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2001.

Le Bon, Gustave, *Psihologia maselor*, Editura Antet XX Press, Bucureşti, 2005.

Modorcea, Grid (coord.), *Dicţionarul filmului românesc de ficţiune*, Centrul Naţional al Cinematografiei, Arhiva Naţională de Filme, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2004.

Niculescu-Mizil, Paul, *O istorie trăită*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2002.

Niţescu, M., *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Noica, Constantin, *Şase maladii ale spiritului contemporan*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuraţilor*, în *Opere*, vol. I, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

Robert Cole (ed.), *International Encyclopedia of Propaganda*, Fitzroy Dearborn, Chicago, 1998.

Scurtu, Ioan, Gheorghe Buzatu, *Istoria românilor în secolul XX*, Editura Paideia, Bucureşti, 1999.

Service, Robert, *Lenin. A Biography*, Pan Books, Londra, 2000.

Sfetcu, Paul, *13 ani în anticamera lui Dej*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000.

Taylor, Richard, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, Londra, 2009.

Treptow, K. (ed.), *A History of Romania*, The Center for Romanian Studies, Iaşi, 1997.

Index de filme

A

A doua variantă (1987) 234, 241, 281, 285
A fost prietenul meu (1961) 111, 115
A trăi pentru a trăi (*Vivre pour vivre*) (1967) 180
A unsprezecea poruncă (1991) 240
Acasă (1985) 234, 246
Accident (1976) 196
Acordați circumstanțe atenuante? (1984) 234, 243-244
Actorul și sălbaticii (1975) 108
Adio, dragă Nela (1972) 198, 263
Aelita (1924) 48-49
Agentul straniu (1974) 192, 194
Al treilea salt mortal (1980) 192
Alarmă în munți (1955) 61, 68, 72, 91-92
Aleksandr Nevski (1938) 199
Alexandra și infernul (1975) 192-193
Alo?... ați greșit numărul! (1958) 72
Amintiri despre subdezvoltare (*Memorias del Subdesarrollo*) (1968) 186
Amor fatal (1911) 51
Amprenta (1967) 111, 193
Amurgul fântânilor (1984) 234, 247, 285
Ana și „hoțul" (1981) 234, 243, 245
Ancheta (1980) 192
Anchetă asupra unui cetățean mai presus de orice bănuială (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*) (1970) 174
Anna celor 1000 de zile (*Anne of the Thousand Days*) (1969) 188
Anonimul venețian (*Anonimo veneziano*) (1970) 188
Anotimpul iubirii (1987) 234, 244-245
Anul trecut la Marienbad (*L'année dernière à Marienbad*) (1961)
Aproape de soare (1961) 111-112, 137, 162
Asediul (1971) 191, 193
Așteaptă până se întunecă (*Wait Until Dark*) (1967) 188
Așteptarea (1970) 196
Atentatul (*L'Attentat*) (1972) 188
Atunci i-am condamat pe toți la moarte (1972) 193
Avalanșa (1959) 72
Avaria (1978) 192, 196
Aventuri la Marea Neagră (1972) 191, 194, 196
Aventurile lui Babușcă (1975) 196

B

Bariera (1972) 191, 193

Băieții noștri (1959) 72
Bătălia pentru Roma (1969) 116
B.D. intră în acțiune (1970) 111, 195-196
B.D. în alertă (1971) 195-196
B.D. la munte și la mare (1971) 195-196
Bietul Ioanide (1980) 192-193, 241-242
Bijuterii de familie (1958) 61, 68
Binecuvântați animalele și copiii (*Bless the Beasts and Children*) (1971) 188
Blow-Up (1966) 178, 188
Brigada lui Ionuț (1954) 61, 68-69, 76, 91
Buletin de București (1983) 234, 247
Bulevardul romului (*Boulevard du rhum*) (1971) 188
Bună seara, Irina (1980) 244
Burebista (1980) 192, 248
Buzduganul cu trei peceți (1977) 192, 197-198, 224, 226

C

Calculatorul mărturisește (1982) 234, 247
Cale liberă (1987) 234, 244
Camera albă (1964) 162
Canarul și viscolul (1970) 111, 139, 193, 240
Capcana (1974) 191, 193
Cartierul veseliei (1965) 111, 115
Casa de la miezul nopții (1976) 196
Casa dintre câmpuri (1980) 192, 235, 255-256, 285
Casablanca (1942) 105-106
Castelanii (1967) 111-112
Castelul condamnaților (1969) 193
Cântec (*Monaneba*) (1984) 254
Călăuza (*Stalker*) (1979) 265
Căldura (1969) 111
Cătușe roșii (*Odessa in fiamme*) (1942) 56-57
Când legendele mor (*When The Legends Die*) (1972) 188
Când primăvara e fierbinte (1961) 111-112, 138-139, 160, 240, 284
Cântecele mării (1970) 198
Ceața (1973) 191, 193
Celebrul 702 (1962) 111, 116, 141, 143
Cenușă și diamant (1958) 118
Cerul începe la etajul III (1967) 115, 193
Cerul n-are gratii (1963) 111, 115
Cine are dreptate? (1990) 234
Cine mă strigă? (1980) 192, 196, 243
Ciocolată cu alune (1979) 192, 196
Citadela sfărâmată (1957) 61, 68, 70
Ciulinii Bărăganului (1958) 61, 68
Civilization (1916) 26
Clanul sicilienilor (*Le Clan des Siciliens*) (1969) 189
Clasa muncitoare merge în paradis (*La classe operaia va in paradiso*) (1971) 188
Clipa (1979) 192
Clipa de răgaz (1985) 234, 244
Codin (1963) 115
Columna (1968) 111, 115-116, 144, 199
Comoara din Vadul Vechi (1964) 111-112
Concurs (1982) 234, 239, 264-266, 268
Conspirația (1973) 191, 193
Convoiul (1981) 234, 241
Copilăria lui Ivan (1962) 168
Creierul (*Le Cerveau*) (1969) 188
Croaziera (1981) 234-235, 248, 251, 253, 260, 264-265, 285-286

Cronica moravă (Vsichni dobri rodáci) (1968) 174
Crucișătorul Potemkin (1925) 35-36, 205
Cu mâinile curate (1972) 108, 191, 193, 196, 249
Cuibul salamandrelor (1978) 196
Cursa (1975) 196, 253
Cuțitul în apă (1962) 271

D

Dacii (1967) 111, 115, 123, 130, 144, 199
Datorie și sacrificiu (1925) 56
De bună voie și nesilit de nimeni (1974) 191, 196
De ce trag clopotele, Mitică? (1990) 234, 242, 267
De-aș fi... Harap Alb (1965) 116
Declarație de dragoste (1985) 244
Decolarea (1971) 196
Departe de Tipperary (1973) 191, 193
Desculț în parc (Barefoot in the Park) (1967) 188
Desfășurarea (1955) 61, 67-68, 72, 76, 85, 87, 89, 103, 136, 173, 255
Despre o anume fericire (1973) 191, 196
Destine romantice (1982) 234, 243-245
Detașamentul Concordia (1981) 234, 241
Diminețile unui băiat cuminte (1967) 111, 162-165, 235, 268
Din nou împreună (1978) 192, 196
Din prea multă dragoste (1985) 234, 244
Directorul nostru (1955) 61, 68, 72, 87-91, 103, 143, 266, 286
Doctorul Poenaru (1978) 192
Doi băieți ca pâinea caldă (1962) 116
Doi bărbați pentru o moarte (1969) 193
Doi pe un balansoar (Two for the Seesaw) (1962) 185, 188
Dr. Jivago (1965) 181
Dragoste la zero grade (1964) 116
Dragoste lungă de-o seară (1963) 111-112
Dragostea începe vineri (1973) 191, 196
Dragostea mea călătoare (1981) 234, 246
Dragostea și revoluția (1983) 234, 243-244
Dreptate în lanțuri (1984) 234
Drum în penumbră (1972) 196
Drumeț în calea lupilor (1990) 234, 242, 276
Drumuri în cumpănă (1979) 192, 196
Dulos Anastasia trecea (1979) 193
Duminică la ora 6 (1966) 104, 111, 115, 127, 129, 139, 159, 161, 173, 176, 193, 196, 240, 249, 286

E

E atât de aproape fericirea (1978) 192, 196
Ediție specială (1978) 139, 192-193, 248-249
Emisia continuă (1984) 234, 241
Erupția (1957) 61, 68, 73, 98-99, 140, 159, 165
Escapada (1986) 243
Eu, tu și Ovidiu (1977) 196
Evadarea (1975) 193
Evreul etern (1940) 18, 43
Există joi? (1989) 234, 244, 248

F

Facerea lumii (1971) 191, 193
Fair Play (1977) 196
Falansterul (1979) 192
Faleze de nisip (1983) 233-235, 239, 252, 267-268, 270-272, 285-286
Fata Morgana (1981) 234
Faust XX (1966) 116
Figuranții (1987) 234
Filip cel bun (1975) 192, 196, 217
Fiul munților (1981) 234
Frații (1971) 191, 196
Fructe de pădure (1983) 245
Furtuna (1960) 61, 68, 115, 150

G

Gaudeamus igitur (1965) 111, 116
Ghepardul (*Il Gattopardo*) (1963) 210
Ghici cine vine la cină? (*Guess Who's Coming to Dinner*) (1967) 245
Gioconda fără surâs (1968) 111, 170, 173
Glissando (1984) 234, 240, 248, 252-254, 264, 266
Gloria nu cântă (1976) 198
Greva (1924) 40, 43, 160
Gustul și culoarea fericirii (1978) 192, 196

H

Hearts of the World (1918) 26-27
Hello, Dolly! (1969) 188
Hoții de biciclete (*Ladri di biciclette*) (1948) 105

I

Iarba verde de acasă (1977) 192, 196
Iarna bobocilor (1977) 192
Ilustrate cu flori de câmp (1975) 192, 196, 198
Imposibila iubire (1984) 234, 243-244
Independența României (1912) 18, 51-53, 55-56, 280
Instanța amână pronunțarea (1976) 192, 196
Ion: Blestemul pământului, blestemul iubirii (1980) 158

Î

Împușcături pe portativ (1967) 124
Împușcături sub clar de lună (1977) 192-193
În arșița nopții (*In the Heat of the Night*) (1967) 188-189
În sat la noi (1951) 20, 61, 67, 76, 80-82, 85-86, 136, 206
Încrederea (1986) 234
Întâlnirea (1982) 234, 241
Întoarcere la dragostea dintâi (1981) 234
Întoarcerea lui Magellan (1974) 191, 193
Întoarce-te și mai privește o dată (1982) 234
Întunericul alb (1983) 234, 241

J

Joe Hill (1971) 188
Jurnalul unei cameriste (*Le journal d'une femme de chambre*) (1964) 188

L

La capătul liniei (1983) 234, 243, 245
La dolce vita (1960) 181, 188
La Moara cu noroc (1957) 61, 81-82, 92, 94, 103, 105

La nord prin nord-vest (*North by Northwest*) (1959) 188
La patru paşi de infinit (1964) 115
La vârsta dragostei (1963) 111, 113-114
Labirintul (1980) 192, 241
Liniştea din adâncuri (1982) 234, 241
Lumina de iulie (1963) 111-112
Lumini şi umbre (1981-1982) 108
Lunca Bejinului (1937) 161
Lupeni '29 (1962) 111, 115

M

Malorul şi moartea (1967) 111
Mama (1979) 198
Manasse (1925) 280
Marele singuratic (1977) 192
Martorul (*A tanú*) (1969) 174
Mastodontul (1975) 192-193
Mayerling (1968) 189
Mărturisirile unui comisar de poliţie făcute procurorului republicii (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*) (1971) 188
Mândrie (1961) 111, 114, 162-163
Meandre (1967) 111, 114, 116, 128, 167-168, 170, 195, 240
Mere roşii (1976) 196
Merii sălbatici (1965) 112, 127
Mesagerul (*The Go-Between*) (1970) 188
Miezul fierbinte al pâinii (1984) 234
Mihai Viteazul (1971) 108, 144, 191, 197-198, 200, 205, 224
Mijlocaş la deschidere (1982) 196, 243
Mingea (1959) 61, 68, 73, 104
Miracolo, Il (1948) 75
Miracolul (1988) 234
Mircea (1989) 108, 199, 234, 248
Mireasa era în negru (*La mariée était en noir*) (1968) 188
Mireasma ploilor târzii (1985) 234, 246
Misterul lui Herodot (1976) 196
Mitrea Cocor (1952) 61, 67-68, 76, 83, 85, 87, 102, 136, 206
Morometii (1988) 234
Muntele acuns (1975) 192, 196

N

Naşterea unei naţiuni (*The Birth of a Nation*) (1915) 17-18, 20-21, 27, 29, 43
Neamul Şoimăreştilor (1965) 115
Nepoţii gornistului (1953) 61, 68, 84-85, 87, 91, 281
Nişte băieţi grozavi (1988) 234
Noaptea generalilor (*The Night of the Generals*) (1967) 181
Noi, cei din linia întâi (1986) 234, 242, 283
Nu visa, Aneta! (*Träume nicht, Annette!*) (1949) 63
Nu vreau să mă însor (1961) 116
Nufărul roşu (1956) 61, 68, 92
Nunta (*Wesele*) (1973) 186-188

O

O lacrimă de fată (1980) 235, 263-264, 285-286
O lumină la etajul zece (1984) 234, 243, 245
O mică întâmplare (1957) 61, 67-68
O noapte furtunoasă (1943) 81, 280
O vară cu Mara (1989) 234
Oaspeţi de seară (1977) 192-193
Omul care ne trebuie (1979) 192, 196
Omul cu aparatul de filmat (1927) 46

Omul de fier (1981) 272
Omul de lângă tine (1962) 111, 114, 163, 165
Omul de marmură (1977) 272
Ora zero (1979) 196
Orașul văzut de sus (1975) 192, 196
Orele unsprezece (1988) 234
Orgolii (1981) 245
Ou de șarpe (*Ormens ägg*) (1976) 253

P

Parașutiștii (1972) 196
Partea ta de vină (1963) 111, 113, 162
Pas în doi (1985) 139, 234, 239, 244
Pași spre lună (1963) 116
4 luni, 3 săptămâni și 2 zile (2007) 198
Pădurea de fagi (1987) 234, 241
Pădurea de mesteceni (*Brzezina*) (1970) 188
Pădurea spânzuraților (1965) 108, 111, 115, 121-123, 151, 156-157, 159, 200
Pământ (1930) 35, 44, 139, 168
Pe aici nu se trece (1975) 192-193
Pe malul stâng al Dunării albastre (1983) 234
Pe răspunderea mea (1956) 61, 68, 92, 97, 220
Pentru că se iubesc (1972) 196
Perechile (*Le coppie*) (1970) 184
Pisica de mare (1963) 111, 114
Pistruiatul (1987) 234
Porțile albastre ale orașului (1975) 193
Post-restant (1961) 111, 114
Poveste sentimentală (1961) 111, 113, 140, 197
Prea mic pentru un război atât de mare (1970) 193
Premiera (1976) 196
Primăvara bobocilor (1987) 234, 247
Probă de microfon (1980) 192, 235, 248-251, 253, 273, 285
Probleme personale (1981) 234, 243, 245, 257, 260
Procesul alb (1966) 111, 115, 193
Proprietarii (1974) 191, 196
Punct... și de la capăt (1987) 234, 243, 245
Punga cu libelule (1981) 234, 241
Puterea și Adevărul (1972) 35, 75-76, 108, 178, 191, 193, 198, 205-206, 210, 212-214, 218, 251-252, 255, 271, 284, 286

R

Racolarea (1985) 234, 247, 285
Ralitul (1984) 234, 244
Rămân cu tine (1982) 234, 246
Răsare soarele (1954) 61, 68, 106
Răsună valea (1950) 20, 61, 65, 68, 74-75, 78, 211-212, 246
Rătăcire (1978) 196-197, 227
Rădeți ca-n viață (1983) 244
Râpa dracului (1957) 61, 73, 96
Râul care urcă muntele (1977) 192-193
Reconstituirea (1970) 90, 111, 116, 133, 166, 173-178, 193, 195, 235, 249, 260, 264, 267-268, 271, 284, 286
Rețeaua S (1980) 192
Revanșa (1978) 192-193
Rocco și frații săi (*Rocco e i suoi fratelli*) (1960) 100
Roșcovanul (1976) 192-193
Runda 6 (1965) 111, 115

S

S-a furat o bombă (1962) 116
Salutări de la Agigea (1984) 243, 246

Să mori rănit din dragoste viață (1984) 139, 234, 240-241
Sărutul (1965) 112
Scopul și mijloacele (1984) 234, 243, 245
Secretul armei secrete (1988) 234, 241
Secretul lui Bachus (1984) 108, 234, 273, 276
Secretul lui Nemesis (1987) 234
Secvențe (1982) 234-235, 241, 256, 260, 263, 285
Semnul șarpelui (1982) 234
Septembrie (1978) 192, 196
Serata (1971) 191, 193
Serbările galante (*Les fêtes galantes*) (1965) 116
Serenadă pentru etajul XII (1976) 196
Setea (1961) 108, 111-112, 134, 137-138, 146-147, 150-151, 284, 286
Sezonul pescărușilor (1984) 234, 242, 263, 267
Sfânta Tereza și diavolii (1972) 193
Sfârșitul nopții (1982) 244
Simpaticul domn R (1970) 111, 193-194
Singur de cart (1983) 234, 243, 245
Singur printre prieteni (1979) 196
Singurătatea florilor (1975) 196
Soldați fără uniformă (1961) 111
Sper să ne mai vedem (1985) 234, 246
Speranța (1979) 192
Steaua fără nume (1966) 115
Stejar, extremă urgență (1974) 191, 193
Stop cadru la masă (1982) 235
Străinul (1964) 108, 111, 115, 147, 149-151, 284
Străzile au amintiri (1962) 111, 115
Sub cupola albastră (1962) 116
Subteranul (1967) 111

Ş

Şah la rege (1966) 111
Şantaj (1981) 234
Şapte băieți și o strengăriță (*Sept hommes et une garce*) (1967) 116
Şapte zile (1973) 191, 194

T

Tată de duminică (1974) 196
Tatăl risipitor (1974) 191-193
The Battle Cry of Peace (1915) 29
Toamna bobocilor (1975) 192, 196-197, 247
Toamna cheyennilor (*Cheyenne Autumn*) (1964) 188
Trecătoarele iubirii (1974) 191, 196-197, 231
Trei scrisori secrete (1974) 191
Trei zile și trei nopți (1976) 192
Trepte spre cer (1978) 192
Tudor (1963) 51, 111, 115, 144
Tunelul (1966) 111-112, 193

U

Ultima frontieră a morții (1979) 192-193
Ultima noapte a singurătății (1976) 192, 196
Ultimele zile ale verii (1976) 192, 196
Ultimul cartuș (1973) 191, 193
Ultimul domiciliu cunoscut (*Dernier domicile connu*) (1970) 188
Umberto D. (1952) 105
Umbrele soarelui (1988) 245
Un comisar acuză (1974) 191, 193, 196
Un film cu o fată fermecătoare (1967) 111, 114, 116, 128, 164, 166, 173, 195, 235, 260, 267

Un oaspete la cină (1986) 234, 245
Un om în loden (1979) 192
Un petic de cer (1984) 234, 243
Un surâs în plină vară (1963) 111-112, 146-147
Un zâmbet pentru mai târziu (1974) 192, 196

V

Vacanța cea mare (1988) 244
Vacanță la mare (1962) 116
Vacanță tragică (1979) 192
Valea păpușilor (*Valley of the Dolls*) (1967) 182
Valurile Dunării (1960) 61, 68, 104-108, 112, 151, 159, 176, 248-149, 284, 286
Vară romantică (1962) 111-112, 115
Vară sentimentală (1985) 234
Vânătoarea de vulpi (1980) 192
Veronica (1973) 198
Viața învinge (1951) 61, 68-69, 70, 78, 80-81, 91, 97, 211, 222, 228
Viața nu iartă (1959) 61, 68, 73, 101-104, 138, 154, 160, 281
Viforița (1973) 191
Vremea zăpezilor (1966) 111-112
Vulcanul stins (1987) 234, 244-245
Vultur 101 (1957) 61, 68, 97, 114

W

W.R.: Misterele organismului (*W.R.: Misterije organizma*) (1971) 175

Z

Z (1969) 174
Zbor planat (1980) 243-244
Zidul (1975) 192-193, 215-216, 240, 286
Zile de vară (1968) 112
Zile fierbinți (1975) 192, 196-197, 220
Ziua Z (1985) 241

Cuprins

Mulţumiri 5

Argument 7

I. Propaganda 9

II. Propaganda şi cinematograful 15

III. Propaganda şi filmul de ficţiune 17

Începuturile influenţei cinematografului asupra realităţii 28

IV. Cinematograful sovietic de propagandă 31

Secvenţe propagandistice din filmul sovietic al deceniului 3 40

Greva (1924) 40

Evreul etern (1940) 43

Pământ (1930) 44

Omul cu aparatul de filmat (1927) 46

Aelita (1924) 48

V. Cinematograful românesc de propagandă 51

1912-1944. Studii de caz 51

1947-1960. Evoluţii politice 58

Filme cu caracter politic şi propagandistic ale perioadei 61

Evoluţii cinematografice 61

Studii de caz 74
Răsună valea (1950) 74
Viața învinge (1951) 78
În sat la noi (1951) 80
Mitrea Cocor (1952) 83
Nepoții gornistului (1953) 84
Desfășurarea (1955) 85
Directorul nostru (1955) 87
Alarmă în munți (1955) 91
Nufărul roșu, Pe răspunderea mea (1955) 92
La Moara cu noroc (1957) 94
Râpa dracului (1957) 96
Vultur 101 (1957) 97
Erupția (1957) 98
Viața nu iartă (1959) 101
Mingea (1959) 104
Valurile Dunării (1960) 105
1960-1971. Evoluții politice 108
Filme cu caracter politic și propagandistic ale perioadei 111
Evoluții cinematografice 111
Studii de caz 134
Setea (1961) 134
Aproape de soare (1961) 137
Când primăvara e fierbinte (1961) 138
Poveste sentimentală (1961) 140
Celebrul 702 (1962) 141
Tudor (1963) 144
Un surâs în plină vară (1963) 146
Străinul (1964) 147
Pădurea spânzuraților (1965) 151
Duminică la ora 6 (1966) 159
Diminețile unui băiat cuminte (1967) 162
Un film cu o fată fermecătoare (1967) 164
Meandre (1967) 167
Gioconda fără surâs (1968) 170
Reconstituirea (1970) 173

Cenzurarea filmelor străine difuzate în rețeaua cinematografică românească (1968-1973) 180
1970-1980. Evoluții politice 189
Filme cu caracter politic și propagandistic ale perioadei 191
Evoluții cinematografice 192
Studii de caz 198
Mihai Viteazul (1971) 198
Puterea și Adevărul (1972) 205
Zidul (1975) 215
Filip cel bun (1975) 217
Zile fierbinți (1975) 220
Buzduganul cu trei peceți (1977) 224
Rătăcire (1978) 227
1980-1989. Evoluții politice 232
Filme cu conținut politic și propagandistic ale perioadei 234
Evoluții cinematografice 235
Studii de caz 248
Ediție specială (1978), *Probă de microfon* (1980), *Croaziera* (1981), *Glissando* (1984) 248
Casa dintre câmpuri (1980) 255
Probleme personale (1981) 257
Secvențe (1982) 260
O lacrimă de fată (1980) 263
Concurs (1982) 264
Faleze de nisip (1983) 267
Secretul lui Bachus (1984) 273
Drumeț în calea lupilor (1990) 276
Concluzii 280
Bibliografie 289
Index de filme 291

În colecţia Cinema
au apărut:

Alex. Leo Şerban – *4 decenii, 3 ani şi 2 luni cu filmul românesc*

Andrei Gorzo – *Bunul, răul şi urâtul în cinema*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. I: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. II: *De la „Ultimul dintre oameni" la „Don Juan" (1924-1927)*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. III: *De la „Cântăreţul de jazz" la „Luminile oraşului" (1927-1931)*

Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor stabilite prin votul a 40 de critici*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. IV: *De la „A noastră-i libertatea" la „Pe aripile vântului" (1931-1939)*

Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Noul cinema românesc. De la tovarăşul Ceauşescu la domnul Lăzărescu*

Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută. Politică şi propagandă în filmul românesc de ficţiune (1912-1989)*

în pregătire:

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediţia a II-a), vol. V: *De la „Citizen Kane" la „Al 41-lea" (1939-1956)*

CINEMA

„Filmul românesc de ficţiune s-a născut cu propaganda politică în el, ca un copil infectat cu HIV încă din pântecele mamei. Istoria lui a fost dublată de istoricul bolii. Pe lângă semnele specifice creşterii, în fiecare etapă de viaţă, tumorile, erupţiile, plăgile s-au dezvoltat şi ele. Coşurile pubertăţii filmului românesc au apărut lângă bubele sindromului imunodeficienţei politice.

Din cele 550 de pelicule ale perioadei comuniste, aproximativ 222 (adică 40%) pot fi considerate ca având caracter politic, propagandistic, restul fiind divertisment, comedie muzicală, filme pentru copii – proporţia lui Lenin (60% propagandă, 40% divertisment) fiind totuşi inversată.

Cu prea puţine excepţii, propaganda din cinema a urmat cu fidelitate liniile politice de evoluţie ale PCR. A fost mai întâi prosovietică, internaţionalistă, antiromânească, apoi naţional-comunistă, anticitadină, antiintelectuală, antioccidentală, vehicul al cultului lui Ceauşescu."

Cristian Tudor Popescu

EDITURA POLIROM
ISBN 978-973-46-2364-8
www.polirom.ro
Carte publicată şi în ediţie digitală

Pe coperta: secvenţă din filmul *Străinul* (regia Mihai Iacob, 1964)